



Figures 4

Gérard Genette

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM

GÉRARD GENETTE

FIGURES IV



P O É T I Q U E

SEUIL

GÉRARD GENETTE

FIGURES IV



POÉTIQUE

SEUIL

DU MÊME AUTEUR

AUX MÊMES ÉDITIONS

Figures I

coll. « Tel Quel », 1966 ; coll. « Points Essais » n° 74

Figures II

coll. « Tel Quel », 1969 ; coll. « Points Essais » n° 106

Figures III

coll. « Poétique », 1972

Mimologiques

coll. « Poétique », 1976 ; coll. « Points Essais » n° 386

Introduction à l'architexte

coll. « Poétique », 1979

Palimpsestes

coll. « Poétique », 1982 ; « Points Essais » n° 257

Nouveau discours du récit

coll. « Poétique », 1983

Seuils

coll. « Poétique », 1987

Fiction et diction

coll. « Poétique », 1991

L'Œuvre de l'art

* Immanence et transcendance

** La Relation esthétique

coll. « Poétique », 1994, 1997

CE LIVRE A ÉTÉ ÉDITÉ DANS LA COLLECTION
POÉTIQUE
DIRIGÉE PAR GÉRARD GENETTE

ISBN 978-2-02-106947-1
ISBN 2-02-034544-7

© ÉDITIONS DU SEUIL, MARS 1999

Ce document numérique a été réalisé par [Nord Compo](#)

Table des matières

Couverture

Collection

Copyright

Table des matières

Du texte à l'œuvre

Une exposition d'avant-garde

La rhétorique des figures

Quelles valeurs esthétiques ?

Relations axiologiques

L'autre du même

Romances sans paroles

Ordonnance du chaos

Égotisme et disposition esthétique

Vert perroquet

Autre magie des lointains

Paysage de fantaisie

À propos de strophes (Pense-bête)

Types de strophes

Variances métriques

Structures métastrophiques

La Cour du maçon

Le regard d'Olympia

Pissarro à L'Hermitage

Matière de Venise

Combray-Venise-Combray

« Un de mes écrivains préférés »

Les deux abstractions

La part des mots

Une logique de la littérature

Le journal, l'antijournal

Trois traitements de textes

1 – Nuits américaines

2 – Vues de Rouen

3 – Une pomme au fond d'une armoire

Capriccio

Du texte à l'œuvre¹

Si j'essaie, puisqu'on m'y invite, d'examiner un peu le parcours intellectuel qui me sépare, à moins qu'il ne m'y rattache, du premier (dans le champ, littéraire et esthétique, qui nous intéresse ici) texte publié, en 1959, et ultérieurement recueilli dans mon premier livre, sans remonter aux motifs et circonstances qui m'avaient eux-mêmes conduit à cet apparent point de départ, il me semble que cet exercice d'autodiction préposthume peut prendre deux formes assez distinctes, que je vais essayer d'assumer également. La première consiste à mesurer et à définir, en synchronie, l'éventuelle cohérence théorique de cet ensemble de travaux – si travaux il y a. Je ne suis pas certain d'être le mieux placé pour le faire en toute exactitude, mais je puis toujours m'y efforcer, en espérant ne pas trop céder à l'illusion rationalisante qui souvent nous pousse à imposer une unité factice à toutes choses assemblées par le hasard qui nous gouverne. La seconde consiste à reconstituer, aussi fidèlement que possible, le cheminement réel – en diachronie – qui m'a conduit, dans ce parcours, d'un objet à un autre : j'ignore si cette reconstitution serait à la portée d'un observateur extérieur qui voudrait bien s'y intéresser, mais il me semble pouvoir apporter sur ce point quelques informations, utiles ou non, mais du moins tirées, comme on dit chez moi, et ailleurs, de la bouche du cheval.

Un premier constat, très évident, montre que, parti de la « critique » littéraire au sens où nous l'entendons depuis plus d'un siècle, je suis assez vite passé à ce que nous appelons, depuis un peu moins longtemps, quoique d'un nom renouvelé des Anciens, la « poétique ». Ces deux termes, dont la transparence actuelle est peut-être trompeuse, appellent en fait quelques éclaircissements. J'appelle « critique » l'analyse interne, formelle et/ou interprétative, de textes singuliers, ou d'œuvres singulières, ou de l'œuvre entier d'un écrivain considéré dans sa singularité. Les études universitaires, du moins en France, ne se sont guère que récemment, et encore assez faiblement,

consacrées à ce type de recherche, centrées qu'elles sont restées après Lanson sur une approche essentiellement historique et philologique, d'esprit nettement positiviste et, comme Péguy le reprochait déjà à Taine en lui attribuant la fameuse « méthode de la grande ceinture », d'attention volontiers... périphérique par rapport aux œuvres elles-mêmes. Lorsque, en manière de reconversion au sortir d'études « supérieures » peu exaltantes et d'un engagement politique et idéologique parfaitement désastreux, j'ai commencé de travailler dans ce champ, le divorce était latent, qui ne devait pas tarder à éclater au cours de la querelle dite « de la nouvelle critique », entre ces deux orientations, dont la première était encore à peu près réservée, comme elle l'avait déjà été du temps de Péguy, de Proust, de Gide, de Valéry, de Du Bos, de Rivière, de Paulhan, de Thibaudet¹ ou de Jean Prévost, à des auteurs non (ou plus) universitaires, comme Sartre ou Blanchot ; ou en marge de l'Université, comme Roland Barthes ; ou professant dans des universités étrangères, comme Auerbach, Spitzer, Béguin, Raymond, Poulet, Starobinski, Rousset, Bénichou, de Man ou, à cette époque, Jean-Pierre Richard ; ou dans d'autres disciplines, comme Gaston Bachelard ou Gilbert Durand – on comprend que je viens de citer la plupart de ceux qui étaient alors, à un titre ou à un autre et du moins dans ce champ, mes propres maîtres. Entre 1956 et 1963, j'enseignais moi-même, en toute liberté d'objets et de méthode, dans une très discrète hypokhâgne de province, où (presque) personne ne se prenait trop au sérieux – et donc hors de l'Université au sens strict de ce terme. Je ne me sentais guère attiré par l'enseignement dit « supérieur », dont j'avais fait comme étudiant une expérience plutôt dissuasive, et pour lequel je n'ai, au fond, jamais éprouvé grande affinité. De quatre années (1963-1967) beaucoup moins gaies, passées ensuite à la Sorbonne comme assistant chargé d'improbables « travaux pratiques », je n'ai conservé à peu près aucun souvenir d'aucune sorte, sinon d'y avoir rencontré un jour, dans un couloir fort sombre, un jeune Bulgare nommé Tzvetan Todorov qui, apparemment mal orienté, cherchait dans ces ténèbres un rayon de lumière. Notre lumière commune, ce fut très vite un séminaire de l'École des hautes études², qui se tenait alors, bizarrement, dans un étage haut perché de ladite Sorbonne : le séminaire, donc, de Roland Barthes³, qui était alors, depuis quelques années, quelque chose comme mon mentor-malgré-lui, et à qui je dus entre autres, un peu plus tard, de quitter définitivement l'Université pour cette même École. Le hasard, comme on sait, écrit droit *por linhas tortas*.

Mes premiers articles, tous fort brefs, écrits, pour la raison que je viens de dire, plus en « amateur » modérément éclairé qu'en professionnel, et recueillis plus tard dans *Figures*⁴, portaient sur la poésie française baroque⁵, puis sur Proust, sur Robbe-Grillet, sur

Flaubert, puis sur Barthes lui-même comme sémiologue, et sur Valéry et Borges critiques. Ces trois derniers, et quelques autres (sur Thibaudet, Richard ou Mauron), étaient évidemment de type métacritique, ce qui constituait une sorte de palier vers la théorie littéraire, d'autant que je ne me privais pas d'interpréter ces œuvres dans le sens de mes propres partis pris théoriques ; mais on ne peut dénier, au moins, à Valéry le rôle de refondateur moderne de la poétique, ni à Borges une vision panoptique de la Bibliothèque universelle, vision à quoi je dois peut-être encore l'essentiel de ma conception de la littérature, et un peu au-delà. J'ai toujours le souvenir de cette matinée du printemps 1959 où, « découverte » somme toute tardive, j'achetai dans une librairie du Quartier latin *Fictions* et *Enquêtes*⁶, et commençai aussitôt de les lire pour ainsi dire ensemble, en oubliant de déjeuner, avec un « transport » analogue, toutes choses égales d'ailleurs, à celui de Malebranche découvrant le *Traité de l'homme* de Descartes – en ce temps-là, je veux dire le mien, on pouvait encore lire en descendant le boulevard Saint-Michel. Et ces deux-là, il convenait vraiment de les lire ensemble, un œil sur chaque, car l'enquête et la fiction s'y échangent et s'y transfusent d'une manière encore jamais imaginée, dans l'idée que tous les livres ne sont qu'un livre, et que ce livre infini est le monde. Ce qu'il s'agissait donc en fait de lire, ou du moins de *penser* ensemble, c'étaient, comme Jules Lemaitre, si l'on en croit Thibaudet, en attribuait déjà la faculté à Ferdinand Brunetière, « tous les livres qui ont été écrits depuis le commencement du monde »⁷. Vaste programme, mais n'anticipons pas trop.

J'ai parlé à l'instant de la querelle de la « nouvelle critique » : dans ces années 50-60, l'expression semblait aller de soi : cette critique était « nouvelle » en ce sens qu'elle s'opposait, comme je l'ai rappelé, à la discipline, tenue par contraste pour « ancienne », bien qu'elle ne remontât qu'à la fin du XIX^e siècle, qu'était l'histoire littéraire. Avec le recul, il ne me semble pas aujourd'hui que cette « nouvelle critique » ait été aussi innovante qu'on le pensait par sa méthode, car elle ne faisait à bien des égards que prolonger l'activité critique des années 30, dont le manifeste – publié, il est vrai, posthume en 1954 – est en somme le *Contre Sainte-Beuve* de Proust. « Contre Sainte-Beuve », on le sait bien, signifie au premier chef « contre » une conception biographisante, qui cherche aux œuvres une explication externe dans la vie et ce que Taine appelait la « race », le « milieu » et le « moment » de leur auteur, et « pour » une lecture plus *immanente*, c'est-à-dire plus attachée aux relations internes de leur texte. La « nouvelle critique » française, comme avant elle et dans un autre contexte le *New Criticism* américain, se voulait donc essentiellement une critique immanente, délibérément, si peut-être

provisoirement, enfermée dans ce que d'aucuns (mais pas moi) appelaient alors volontiers la « clôture du texte ». Elle ne tarda pas à se scinder, non sans interactions entre ces deux branches, en une critique dite « thématique », d'inspiration plus psychologique, voire psychanalytique, même s'il s'agit chez Sartre et les siens d'une très hétérodoxe « psychanalyse existentielle », et une critique dite « structurale », qui s'attachait davantage aux configurations formelles des œuvres. Mes premiers essais relevaient un peu de la première, mais je me sentais au fond plus attiré par la seconde, n'ayant jamais eu trop de goût pour la psychologie individuelle. C'est à ce titre que j'écrivis pour un numéro de *L'Arc* consacré en 1965 à Claude Lévi-Strauss – patronage hautement symbolique – un article d'allure militante et d'intention un peu naïvement programmatique intitulé « Structuralisme et critique littéraire ». J'essayais, en bon néophyte, d'y couvrir tout le domaine évoqué par ce titre, en envisageant une sorte de partage équitable entre les deux branches de la « nouvelle critique », mais il m'apparut assez vite que l'investissement le plus pertinent (à mes yeux) pour la « méthode structurale » dans les études littéraires n'était pas tant la critique formelle des œuvres singulières, emblématiquement illustrée par la fameuse analyse des « Chats » de Baudelaire par Jakobson et Lévi-Strauss lui-même⁸, que la théorie générale du « champ littéraire » considéré lui-même comme un système plus vaste, comme l'anthropologie structurale étudie chaque société à travers l'ensemble de ses pratiques et de ses institutions⁹, et comme la linguistique structurale étudie l'ensemble des relations internes constitutives du système de la langue. Dès lors, il ne s'agissait plus d'en rester à l'immanence des œuvres, mais au contraire d'en sortir pour une exploration plus vaste à laquelle le terme de « critique » ne convenait plus guère, et pour laquelle nous fûmes donc quelques-uns à proposer, à quelque temps de là, les termes synonymes de « théorie de la littérature » ou de « poétique ». Le premier nous venait à la fois du célèbre manuel de Wellek et Warren et de divers textes des formalistes russes, le second, bien sûr, *via* Valéry, du livre fondateur d'Aristote – et c'est évidemment lui qui allait donner leur titre commun à la revue et à la collection que nous devons, un peu plus tard et dans l'élan novateur de soixante-huit¹⁰, vouer à la défense et illustration de cette discipline à la fois nouvelle et fort ancienne dans son origine éminemment philosophique. Cette double ou triple référence nous faisait assez clairement sortir de la tradition proprement française, au profit d'une ouverture plus stimulante à un courant de pensée apparemment universel. Cela faisait en somme beaucoup d'immanences à transcender, mais je ne devais que plus tard formuler en ces termes (immanence et transcendance) une opposition conceptuelle qui allait peu à peu, et à divers titres, dominer l'ensemble

Ce trop ambitieux programme fut réitéré en septembre 1966 dans une communication à la fameuse décade de Cerisy sur *Les Chemins actuels de la critique*, sous le titre provocant « Raisons de la critique pure »¹¹ et sous l'invocation du cher Thibaudet, à qui revient l'expression « critique pure », référée par lui à Valéry et définie comme « critique qui porte non sur des êtres, non sur des œuvres, mais sur des essences ». Dans mon esprit, il s'agissait précisément de la poétique, que Valéry lui-même, dans son programme d'enseignement pour le Collège de France en 1936, décrivait comme une Histoire de la littérature sans noms d'auteurs, ce qu'avait déjà fantasmé Wölfflin pour l'Histoire de l'art : *Kunstgeschichte ohne Namen*¹². On sait que cette idée d'Histoire anonyme, « sans noms d'hommes et même sans noms de peuples », était déjà présente chez Auguste Comte¹³, et je ne la crois pas tout à fait étrangère à Hegel. Ni à coup sûr, et plus près de nous, à l'école des Annales et à l'histoire à « longue durée », insoucieuse des individus et des incidents conjoncturels, défendue et illustrée par Fernand Braudel. « Je parle des classes, disait (non pas Marx mais) Tocqueville, elles seules doivent occuper l'histoire »¹⁴, et il me semble que l'on peut prendre ici le mot « classe » dans son sens le plus vaste, qui est son sens logique : les objets les plus pertinents de l'historien ne sont pas les individus, mais des catégories qui les transcendent et qui bien souvent leur survivent. L'historique par excellence, c'est le transhistorique, c'est-à-dire les mœurs et les institutions – soit, en littérature, les genres, les thèmes, les types, les formes, en tant qu'ils durent et se transforment : « durer, c'est changer », disait, en bon bergsonien, le toujours cher Thibaudet¹⁵ : ne change, évidemment, que ce qui dure¹⁶. J'ai évoqué, sans doute trop brièvement, dans une communication ultérieure¹⁷, l'affinité entre cette histoire structurale – l'histoire de ce qui dure – et la poétique comme analyse des traits (plus ou moins) permanents du fait littéraire. C'était opposer la poétique, non à l'Histoire en général, mais seulement aux myopies anecdotiques, et parfois oiseuses, de ce qu'était alors devenue l'histoire littéraire après quelques « renoncements »¹⁸, et qu'il aurait été plus correct d'appeler « histoire événementielle de la vie littéraire » : après la trop grande « ceinture », la toute petite – qui, comme l'a montré Proust, n'est pas toujours la plus proche des œuvres. Cette affinité rend d'ailleurs à mes yeux moins saugrenue qu'il ne pourrait sembler mon appartenance, durant un bon quart de siècle, à l'école fondée en 1947 par Lucien Febvre, lieu alors exemplairement marginal, au moins en ce qui concerne les études littéraires et artistiques, et qui fut de ce fait, pour quelques-uns, un incomparable foyer de recherche et d'invention intellectuelle – soit dit sans céder à

un rétrospectif « patriotisme d'institution » – Stendhal disait méchamment « d'antichambre » – qui n'est pas trop dans ma nature.

La première application dudit programme fut, de ma part, et non sans quelque dette souterraine à Jean Paulhan, un effort de réinterprétation de la rhétorique classique. Plusieurs essais de cette époque en témoignent, dont celui¹⁹ qui donna son titre à mon premier recueil, puis aux deux suivants. Mon propos était alors de chercher dans la rhétorique, et en fait plus spécifiquement dans la théorie des figures, une sorte d'ancêtre de la sémiologie, ou pour le moins de la sémantique et de la stylistique modernes. Je devais par la suite²⁰ m'aviser que la rhétorique ne se réduit pas à ce seul aspect, et qu'une telle restriction témoignait d'une vue un peu étroite, et sans doute biaisée par ce rapprochement trop partiel. Mais je ne regrette pas trop d'avoir, à la faveur de ce semi-malentendu, ramené au jour des textes aussi significatifs que ceux de Dumarsais et de Fontanier, et contribué, après et avec d'autres, à réintroduire cette méthode d'analyse (car c'en est une) dans notre pensée du langage.

Le deuxième investissement fut celui de l'analyse du récit, assez vite baptisée, par Todorov, « narratologie ». Je dois préciser que cet objet me fut d'abord suggéré par Roland Barthes, qui avait pris, pour une raison que j'ignore encore, l'initiative d'un numéro spécial sur ce thème de la revue *Communications*²¹. J'entrai à reculons dans ce champ qui ne m'attirait pas spécialement, ayant toujours, jusqu'alors (et sans doute un peu au-delà), considéré la mécanique narrative comme la fonction la moins séduisante de la littérature, roman compris, comme en témoigne assez mon essai, écrit en 1965, sur les « Silences de Flaubert », qui est une apologie des aspects non narratifs, voire anti-narratifs, chez ce romancier paradoxal, pour qui le récit était « une chose très fastidieuse ». Comme j'objectais cette répugnance – qui me conduisit encore parfois, à l'inverse d'une pratique plus courante et au mépris de tout bon sens, à « sauter », dans les romans qu'il m'arrive de lire, les pages narratives au profit des descriptions –, Barthes, pas plus surpris que cela, me rétorqua à peu près, comme j'aurais dû m'y attendre : « Mais voilà un très bon sujet, expliquez-vous là-dessus. » Et ce fut l'article intitulé « Frontières du récit », où j'essayais de limiter autant que faire se pouvait, en le relativisant, le territoire de cette encombrante pratique. Par la suite, je me pris un peu plus au jeu, m'essayant en 1968 sur les allures narratives d'une épopée baroque, le *Moyse sauvé* de Saint-Amant, et du roman stendhalien. C'est au début de 1969, à New Haven, lors de mon premier séjour sur ce continent, que j'entrepris une analyse d'ensemble de la *Recherche du temps perdu*, qui me servit de pierre de touche, ou plutôt d'expérience de terrain, comme disent les ethnologues, pour un essai de théorie générale des

structures narratives. Après diverses présentations partielles et expérimentales, cet essai vit finalement le jour en 1972, dans *Figures III*, sous le titre « Discours du récit ». J'ai dit « structures narratives », mais je devrais ajouter qu'il s'agit ici plus précisément des structures formelles, celles qui touchent aux *modes de narration* (traitement du temps, gestion du point de vue, statut et fonctions du narrateur), et non pas des structures « profondes », logiques ou thématiques, de l'action représentée, qu'ont explorées de leur côté des auteurs comme Greimas ou Claude Bremond. La narratologie, comme discipline proprement littéraire, s'est surtout attachée à l'étude des premières, si bien que le terme s'entend aujourd'hui spontanément en ce sens, mais cette restriction n'est *a priori* pas plus justifiée que celle de la rhétorique à l'étude des figures, ni que celle qui a longtemps focalisé presque toute l'attention des narratologues sur le récit de fiction, laissant à d'autres, généralement des philosophes comme Danto ou Ricœur, celle du récit historique, et autres types de narration non fictionnelle. Je n'insiste pas sur ces points, auxquels j'ai eu l'occasion de revenir ultérieurement dans *Nouveau discours du récit*²² et dans *Fiction et diction*²³, sinon pour dire qu'une telle assimilation implicite, du récit à la fiction et de la fiction au récit, lèse également chacun de ces genres – qui ne sont d'ailleurs pas des genres.

Au cours du même semestre à Yale, puis à Johns Hopkins en 1970, puis ici même en 1971 – premier épisode d'une heureuse série new-yorkaise –, j'avais entrouvert un nouveau chantier, qui concernait un autre aspect capital de la poétique : celui de ce qu'on appelait alors volontiers le « langage poétique » : mon propos était apparemment, en toute modestie, de couvrir ainsi les deux principaux continents (je dirais donc maintenant : fiction et diction) de l'univers littéraire. La notion même de « langage poétique », dont l'histoire détaillée reste à faire dans toutes nos traditions culturelles, nous venait alors, en France, essentiellement de Mallarmé, puis de Valéry, et les analyses de Jakobson l'avaient, à leur manière, remise en selle. L'idée, en son fond post-romantique et « symboliste », accompagnait un rejet, ou du moins un affaiblissement de la conception classique – conception « formaliste » à sa façon – selon laquelle le critère essentiel du discours poétique tient à la présence de la versification. Une fois abandonné ou relativisé par les poètes eux-mêmes ce critère, et par la même occasion les critères thématiques qui parfois le complétaient (certains sujets seraient plus poétiques que d'autres), il ne restait guère que celui d'un traitement sémantique spécifique du langage, dont l'aspect principal serait, selon la formule mallarméenne, de « rémunérer le défaut des langues », à savoir leur caractère conventionnel, ou, selon le qualificatif controversé de Saussure,

« arbitraire ». La poésie, par divers moyens, conférerait, ou pour le moins donnerait l'illusion de conférer au langage une motivation mimétique qui lui manque ordinairement et, paraît-il, cruellement, dans son usage courant. Cette hypothèse posait inévitablement la question – une question d'ordre, non plus littéraire, mais linguistique, ou peut-être de philosophie du langage : qu'en est-il au juste, ou, plus modestement, que pouvons-nous savoir au juste du caractère motivé ou non, ou des parts d'arbitraire et de motivation des langues humaines ? Cette question conduisait elle-même à une enquête sur les diverses théories proposées depuis l'Antiquité sur ce sujet. C'est dans cette enquête, en principe préalable, que je me lançai donc avec plus ou moins de disponibilité à partir de 1969, et que je repris à titre exclusif en 1972, après l'achèvement de *Figures* III. Mais je m'aperçus assez vite que le débat – puisque débat il y a, au moins depuis le *Cratyle* de Platon – entre tenants de la motivation mimétique et tenants de la convention était en quelque sorte d'intérêt esthétique inégal, les seconds, comme l'Hermogène du *Cratyle*, n'ayant à opposer à leurs adversaires qu'une réfutation ou pour le moins un scepticisme laconiques, tandis que les premiers, comme Cratyle lui-même, étayaient et illustraient leur thèse d'un arsenal spéculatif témoignant d'une grande puissance imaginative. C'est ainsi qu'un projet de théorie du « langage poétique » se transformait peu à peu en une histoire (cavalière) et une théorie, ou pour le moins un essai de classification typologique, des diverses variantes, dans notre tradition littéraire, linguistique et philosophique occidentale, de la fantaisie cratylienne, ou « mimologiste » – d'où le double titre *Mimologiques, Voyage en Cratylie*²⁴, du livre qui en résulte, d'esprit somme toute plutôt bachelardien, puisqu'il témoigne à la fois d'une distance critique et d'une sympathie esthétique à l'égard des « rêveries » dont il traite, ces « séductions qui faussent les inductions », et que « la pédagogie de l'esprit scientifique gagnerait à expliciter »²⁵. Du même coup, le propos théorique s'accompagnait d'une sorte d'étude de genre, car il est assez clair que la spéculation mimologique, à travers les siècles, de Platon à Francis Ponge et au-delà, constitue une sorte de genre littéraire méconnu, que l'on peut étudier dans ses divers états et dans l'évolution historique qui le conduit de l'un à l'autre, non sans bifurcations, oublis et résurgences, puisque cette tradition, le plus souvent, s'ignore elle-même et se réinvente constamment à nouveaux frais sans percevoir sa part de redites ou de contradictions. Du même coup encore, j'en vins finalement à considérer la notion même de « langage poétique » comme un avatar, si fécond soit-il, du mythe cratylien.

J'étais donc entré dans le champ de la poétique par l'étude d'un

procédé stylistique transgénérique (même si plus typiquement investi dans le discours poétique) : la figure, puis d'un mode : le récit, qui n'est pas à proprement parler un genre, puisqu'il en surplombe plusieurs (épopée, histoire, roman, fable, conte, nouvelle...), puis par celle d'un genre subliminal et quasi clandestin : la rêverie mimologique. Cette situation appelait une réflexion plus vaste sur le statut de cette sorte de catégories génériques, paragénériques ou métagénériques qui partagent en tous sens le champ de la littérature. La figure est assez clairement une catégorie formelle ; le récit aussi, puisqu'il se définit par l'acte de raconter un événement ou une action, quel que soit le contenu de cet événement ou de cette action. Le mimologisme est tout aussi clairement une catégorie thématique, puisque c'est le contenu de sa position dans le débat métalinguistique qui définit comme mimologique une réflexion ou une spéculation sur la nature du langage. Il y avait donc lieu de s'interroger sur la relation entre ces catégories générales, dont les unes relèvent plutôt d'une définition formelle, les autres d'une définition thématique, et la plupart, peut-être, d'une croisée de ces deux sortes de critères : ainsi, on le sait, la tragédie peut-elle se définir comme une action noble en mode de représentation dramatique, l'épopée comme une action noble en mode narratif, la comédie comme une action familière en mode dramatique, ce qui laisse une case vide pour l'action familière en mode narratif ; c'est cette case vide qu'Aristote, dans sa *Poétique*, remplit avec un genre quelque peu fantomatique, ou dont les manifestations antiques ne sont pas parvenues jusqu'à nous, et qu'il baptise « parodie », mais que l'on tend plutôt, aujourd'hui, à trouver illustré par le roman, au moins au sens de l'anglais *novel*, « épopée comique en prose » selon Fielding – le *romance* étant à nos yeux plus proche d'une sorte d'épopée en prose sérieuse : héroïque ou sentimentale. Il y a dans ce tableau, certes rudimentaire et incomplet, mais fondamental, implicitement proposé par Aristote et adaptable à l'évolution ultérieure de la littérature, comme l'amorce d'un système général des genres littéraires passés, présents et à venir, système qui a fasciné et excité la libido théorique de toutes les époques, et qui a conduit certains à tenter de le compléter en ce sens – en particulier par l'adjonction, aux côtés des modes dramatique et narratif, d'un troisième mode assez indéfini pour englober et fédérer tout ce qui échappait aux deux autres, mais qui se trouve entrer très difficilement en cohérence avec eux : le mode dit « lyrique ». C'est à cette situation complexe, et même confuse, ou au moins bancal, que j'ai consacré en 1976 un long article, « Genres, types, modes », paru dans *Poétique* en 1977 et devenu deux ans plus tard, moyennant quelques additions, *Introduction à l'architecture*²⁶. Ce petit livre ne se voulait certes pas une théorie exhaustive des genres littéraires, comme l'*Anatomie de la*

critique de Northrop Frye, mais plutôt un examen historique et critique des problèmes et difficultés de toutes sortes que rencontre un tel propos. La problématique ainsi laissée en suspens fera retour un peu plus tard dans *Fiction et diction*, et dans la perspective nouvelle d'une interrogation sur les modes et les régimes de littérarité.

Le tableau des quatre genres fondamentaux traités ou évoqués par Aristote m'avait donc inopinément confronté à ce genre « mineur » de la parodie, qu'Aristote définit dans les termes que j'ai rappelés, mais dont les rares exemples cités par lui font plutôt penser aux diverses pratiques littéraires (et autres) « parodiques » au sens moderne – c'est-à-dire élargi – de ce terme : entre autres le poème héroï-comique dont le *Lutrin* de Boileau est l'un des accomplissements classiques (action bouffonne traitée en style héroïque), ou le travestissement de type scarronien (*Énéide travestie*), qui à l'inverse traite en style bouffon une action héroïque empruntée à un grand texte antérieur. Par rapport aux catégories aristotéliennes, il ne s'agissait donc plus de chercher, comme Fielding, quel genre moderne peut tenir la place assignée par Aristote à la parodie, mais plutôt de se demander comment définir et classer l'ensemble des genres que nous qualifions encore couramment, et parfois confusément, de parodiques. C'est ce travail que j'entrepris en 1979, et qui devait aboutir, trois ans plus tard, à *Palimpsestes*, sous-titré *La Littérature au second degré*²⁷. C'est en effet la secondarité qui caractérise ensemble ces œuvres si diverses, qui vont de la *Batrachomyomachie* pseudo-homérique à l'*Électre* de Giraudoux ou au *Vendredi* de Tournier, et qui ont toutes pour trait commun de se greffer en quelque sorte sur un ou plusieurs textes antérieurs, dont elles empruntent soit le thème, pour le soumettre à tel ou tel mode de transformation, soit la manière (le « style »), pour l'appliquer à un autre propos. Ces deux pratiques fondamentales de transformation et d'imitation combinées à ces trois fonctions cardinales que sont les régimes ludique, satirique et sérieux me fournirent de nouveau l'armature d'un tableau à double entrée où venaient se répartir et se regrouper les innombrables manifestations de ce que je choisis alors d'appeler l'*hypertextualité*. Appellation un peu malencontreuse, entre autres parce que le terme d'*hypertexte* ne devait pas tarder, si ce n'était déjà fait, à recevoir un sens assez différent (quoique non tout à fait sans rapport) qui l'emporte aujourd'hui bien évidemment sur le mien, ce qui ouvre la porte à divers malentendus. J'ajouterai encore, au titre de l'autocritique, que ma définition d'ensemble de l'hypertexte, « texte greffé sur un texte antérieur d'une manière qui n'est pas celle du commentaire », n'était pas très satisfaisante, puisqu'elle comportait un critère purement négatif qui risquait fort de ne pas constituer une condition suffisante d'application, si l'on venait à découvrir une ou plusieurs sortes de textes dérivés qui ne seraient ni des commentaires

ni des hypertextes. Le critère positif qui manquait donc fâcheusement à ma définition, mais, heureusement, non à ma description, c'est que, contrairement au commentaire, l'hypertexte n'est pas *à propos*, mais *à partir* de son hypotexte, résultant toujours d'une modification, directe ou indirecte, de celui-ci : modification par changement de style, comme dans les travestissements, par changement de sujet, comme dans les pastiches, ou encore par transformation minimale, dans les parodies au sens strict, comme lorsque Giraudoux fait dire à l'un de ses personnages : « Un seul être vous manque et tout est repeuplé. » J'aurais donc dû dire, plus positivement : « un hypertexte est un texte qui dérive d'un autre par un processus de transformation, formelle et/ou thématique ». Il est vrai que, du coup, cette définition amendée s'applique aussi aux traductions, que je n'envisageais pas alors, mais que je devais retrouver un peu plus tard : en effet, les traductions sont bien à leur façon des hypertextes, dont simplement le principe de transformation est, ou veut être, d'ordre purement linguistique.

L'exploration du continent hypertextuel m'avait alerté sur l'existence d'un objet plus vaste, à savoir l'ensemble des façons dont un texte peut transcender sa « clôture », ou immanence, et entrer en relation avec d'autres textes. C'est cette transcendance textuelle du texte que je baptisai alors « transtextualité » : l'hypertextualité explicite et massive est une de ces façons, la citation ponctuelle et l'allusion, généralement implicite, qualifiées à cette époque d'« intertextualité », en font une autre, le commentaire, déjà mentionné, et rebaptisé *métatexte*, en est une troisième, les relations « architextuelles » entre les textes et les genres auxquels on les assigne plus ou moins légitimement en sont une quatrième, et je venais d'en rencontrer une cinquième en étudiant la première. En effet, les hypertextes établissent presque toujours avec leurs lecteurs une sorte de *contrat d'hypertextualité* qui leur permet de faire reconnaître leur propos, et ainsi de lui donner toute son efficacité : si vous écrivez une parodie de *l'Iliade* ou un pastiche de Balzac, vous avez tout intérêt à *déclarer* votre intention, qui autrement risquerait fort de n'être pas perçue, et donc de manquer son effet, comme, selon la théorie austinienne des actes de langage, une question doit d'abord faire reconnaître son statut illocutoire de question si elle veut atteindre son but perlocutoire, qui est d'obtenir une réponse. Une œuvre littéraire est elle aussi un acte de langage, et nous savons, au moins depuis les études de Philippe Lejeune sur l'autobiographie, l'importance de ce type de « pactes » pour la compréhension de leur statut générique, et donc pour la pertinence de leur réception. Aussi les œuvres hypertextuelles ne manquent-elles presque jamais de se proclamer

telles par le moyen d'un auto-commentaire plus ou moins développé, dont le titre est la forme la plus brève et souvent la plus efficace, sans préjudice de ce que peuvent encore indiquer une préface, une dédicace, une épigraphe, une note, un prière d'insérer, une lettre, une déclaration à la presse, etc. En somme, les œuvres hypertextuelles, comme les autres mais sans doute davantage encore que les autres, recourent nécessairement aux ressources de cet ensemble de pratiques dites *paratextuelles*, auxquelles je devais consacrer en 1987 un livre intitulé, par un clin d'œil lui-même, et doublement, paratextuel : *Seuils*²⁸. Un journaliste perspicace (ils le sont tous) me demanda à cette occasion si par hasard j'étais conscient d'avoir donné à ce livre, pour titre, le nom de mon éditeur ; je lui répondis évidemment que non, et qu'il venait de me révéler cette stupéfiante coïncidence ; il fut alors longuement question de Freud, des actes manqués et des lapsus révélateurs.

C'est donc un détail d'un livre qui m'avait fourni le sujet d'ensemble du suivant, et ce processus génétique en quelque sorte oblique me semble assez constant chez moi – comme il l'est peut-être chez tous, mais chacun ne peut sur ce plan témoigner que de son expérience personnelle. Toujours est-il que, de nouveau, le même genre de filiation collatérale allait me conduire de l'étude du paratexte à ce qui est, à ce jour, la dernière étape de mon parcours théorique.

Pour prendre les choses dans leur relation la plus concrète, l'enchaînement me semble avoir été à peu près le suivant. J'avais écrit dans *Seuils*, en substance, que le paratexte – qui inclut, je le précise, l'ensemble des pratiques éditoriales, ou tout au moins de leurs traces lisibles – est en somme *ce par quoi un texte devient un livre*. Je ne renie nullement cette formule expéditive, je dirais plutôt que je n'en perçus qu'après coup les implications théoriques, ou, pour employer un terme plus spécifique que je dépouille ici – comme ailleurs celui de *transcendance* – de tout accent métaphysique, les implications *ontologiques*, c'est-à-dire relatives aux modes d'existence des œuvres. La question que pose implicitement cette formule (*du texte au livre*) est en effet, question à la fois très simple à énoncer et très délicate à résoudre : *quelle différence y a-t-il entre un texte et un livre ?* Dans un article (« Transtextualités ») publié par le *Magazine littéraire* en février 1983, c'est-à-dire entre *Palimpsestes* et *Seuils* (mais j'étais déjà engagé dans la préparation de ce dernier), je disais, et je vais devoir me citer un peu longuement, que le paratexte est

« ... le lieu où se met en question la caractéristique essentielle de l'œuvre littéraire : son *idéauté*. J'entends par là [ajoutais-je] ce mode d'être qui lui est propre parmi les objets du monde, et plus précisément parmi les produits de l'art. Le statut ontologique d'une œuvre littéraire n'est pas celui d'un tableau, ni d'une musique, ni d'une

cathédrale, ni d'un film, ni d'une chorégraphie, ni d'un happening ou d'un paysage emballé [au sens, bien sûr, où Christo emballe des monuments et, pour le moins, enclôt des paysages]. Le type d'idéalité, c'est-à-dire, je pense, le rapport entre "l'œuvre elle-même" et les occurrences de sa manifestation, est sans doute, dans chacun de ces cas, spécifique et *sui generis*. Le mode d'être de la *Recherche du temps perdu*, par exemple, n'est pas celui de la *Vue de Delft*, pour cette raison entre autres que la *Vue de Delft* "se trouve" dans une salle du musée de La Haye, tandis que la *Recherche* est à la fois partout (dans toutes les bonnes bibliothèques) et nulle part : aucun détenteur d'un exemplaire de la *Recherche* ne "possède" cette œuvre *comme* le Mauritshuis possède la *Vue de Delft*. L'œuvre de Vermeer, sans doute, transcende à sa manière le rectangle de toile peinte conservé à La Haye, mais certes pas *comme* la *Recherche* transcende les innombrables exemplaires de ses diverses éditions [...], sans compter les traductions. Exemplaires, état du texte, éditions, traduction : nous voici en pleine paratextualité, et c'est à quoi je pensais en disant plus haut que l'idéalité du texte s'y questionne : d'un même coup elle s'y manifeste et s'y compromet. Elle s'y manifeste en s'y compromettant – disons d'un mot qu'elle s'y *expose*, et laissons là les détails, que j'ignore encore, pour la suite de ce travail. Mais on aura compris, bien sûr, que l'idéalité [...] du texte littéraire est une nouvelle forme de transcendance : celle de l'œuvre par rapport à ses diverses matérialisations, ou "présentations" graphiques, éditoriales, lectoriales sans doute : bref, tout le circuit d'un crâne à l'autre. »

J'espère qu'on me pardonne cette auto-citation, non beaucoup plus narcissique en somme que le discours qui la précédait, et que je reprends pour observer que cette page de 1983 contient en germe le thème essentiel d'un livre qui n'allait paraître qu'en 1994 : le premier volume de *L'Œuvre de l'art*, dont le titre spécifique est, comme on pouvait bien s'y attendre, *Immanence et transcendance*. Dans cet article, je ne trouve à corriger aujourd'hui que, d'une part, l'idée d'une idéalité propre au texte littéraire, m'étant avisé depuis que celui-ci partage ce statut au moins avec la partition musicale ou chorégraphique, et d'autre part, mais j'y reviens tout de suite, la confusion établie entre l'idéalité du texte et la transcendance de l'œuvre. En somme, la préparation de *Seuils* m'avait mis à l'oreille une méchante puce qui ne devait porter tous ses fruits que dix ans plus tard – si tant est qu'une puce porte des fruits –, et non sans quelques étapes intermédiaires. La première de ces étapes fut la rédaction de *Nouveau discours du récit*, qui est, comme son titre peut l'indiquer, un post-scriptum à la fois défensif et autocritique à *Discours du récit*, la deuxième fut la rédaction proprement dite de *Seuils*, et la troisième celle d'un petit recueil de quatre essais, *Fiction et diction*²⁹, qui m'apparaît aujourd'hui comme un ouvrage de transition – je veux dire : transition de la poétique, ou théorie de la littérature, à l'esthétique, au sens, d'ailleurs discutable et donc tout provisoire, de théorie de l'art en général.

Quand je m'interroge après coup sur les motifs de ce nouvel élargissement (après celui qui m'avait conduit de la critique à la poétique), j'en trouve deux, qui sont sans doute complémentaires. Le second est celui que je viens d'indiquer : le besoin de tirer au clair la

relation entre l'idéalité du texte et la matérialité du livre³⁰, ou plus généralement de ses manifestations orales ou écrites. Mais le premier – le plus fondamental et sans doute le plus simple à formuler –, c'est que, si l'on considère la littérature comme un art, ou l'œuvre littéraire comme une œuvre d'art, ce qui est sans doute une opinion très largement partagée, et si l'on en tire la conséquence, un peu moins répandue, mais qui fut mon propos dès l'origine, de la traiter effectivement comme telle, il doit bien venir un moment où l'on éprouve le besoin d'affronter pour elle-même et pour soi-même, fût-ce après bien d'autres, la question plus vaste : « Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ? » – ne serait-ce que pour répondre à la question, en quelque sorte intermédiaire : « En quoi l'œuvre littéraire est-elle une œuvre d'art ? », ou, dans les termes, équivalents, de Jakobson, « Qu'est-ce qui fait d'un message verbal une œuvre d'art ? » C'est cette question intermédiaire qui fait l'objet du premier chapitre, bien transitionnel en cela, de *Fiction et diction*, chapitre qui donne son titre au recueil. Ma réponse, heureusement (je l'espère) plus pertinente qu'originale, était que l'œuvre littéraire est « un objet verbal à fonction esthétique », et donc que la littérature est l'art de produire des objets verbaux à fonction esthétique. C'est évidemment la version spécifiée de ce qui sera la définition plus générale de *L'Œuvre de l'art* : « Une œuvre d'art est un artefact à fonction esthétique. »

Je viens d'indiquer deux motifs plausibles de cette nouvelle étape, mais je dois encore en invoquer un troisième, dont le facteur déclenchant est sensiblement antérieur, ce qui révèle une assez longue durée d'incubation intellectuelle. À l'automne 1980, candidat sans illusions et sans lendemain à une chaire au Collège de France, j'eus le plaisir de rencontrer, entre autres, quelques-uns des « scientifiques » (au sens « dur » du terme) membres de cette belle institution, à qui je devais successivement exposer, en variant le ton, mon programme de recherche et d'enseignement. La plupart d'entre eux m'écoutaient d'une oreille distraite et d'une attention plutôt flottante, leur choix étant d'ailleurs déjà fait, et bien fait. L'un d'eux pourtant, que je n'avais jamais revu depuis nos lointaines années communes rue d'Ulm, le physicien Pierre-Gilles de Gennes, déjà futur prix Nobel, me fit une question qui me donna un peu à réfléchir sur le moment, et beaucoup à ruminer pendant les années qui suivirent. Mon programme, donc, s'intitulait « Théorie des formes littéraires » – titre que je supposais moins ambigu pour des esprits un peu éloignés de cette spécialité, si c'en est une, que son synonyme (pour moi) « Poétique ». L'ambiguïté se manifesta là où, naïvement, je ne l'attendais pas. En bon scientifique, de Gennes me demanda tout de go de lui exposer, brièvement si possible, « ma » théorie de la littérature. Ayant toujours tenu la théorie de la littérature pour une discipline neutre (l'étude

générale des formes littéraires) plutôt que comme une hypothèse explicative engagée, je restai à peu près sans voix, m'aliénant du même coup et définitivement la sienne, méditant à part moi la différence de sens (et de force) du mot « théorie » dans ces deux champs, accusant tout aussi *in petto* mon interlocuteur de transfert conceptuel inconsideré, mais devant bien m'avouer que je ne disposais effectivement pas d'une théorie de la littérature, et que ne voyais même pas bien en quoi pouvait consister une telle chose. Pendant plusieurs années, donc, le sentiment de cette lacune dut cheminer souterrainement en moi, jusqu'au jour où je compris qu'en ce domaine, « théorie » pouvait au sens fort signifier : essai, sinon d'explication, au moins de *définition*, et donc tentative de réponse à ladite question « Qu'est-ce que... » – fût-ce sous la forme (j'y reviens) « Quand y a-t-il... » Une fois identifiée cette question, « ma » réponse, que j'ai déjà indiquée plus haut, s'imposa d'elle-même pendant l'hiver 1986-1987, un peu tard pour la communiquer à qui l'avait demandée, et qui assurément ne s'en souciait guère. Cela s'appelle, je crois, l'esprit de l'escalier.

Avant de quitter ce terrain spécifique – celui de l'œuvre littéraire –, je voudrais tenter de dissiper un ou deux malentendus dont je suis sans doute responsable faute de m'être assez clairement expliqué. Dans le chapitre éponyme de *Fiction et diction*, je distinguais deux régimes de littérarité : le premier, que j'appelais « constitutif », concerne les textes (écrits ou oraux) tenus pour ainsi dire *a priori* pour littéraires, du fait de leur appartenance générique ou formelle : par exemple les textes de fiction (aujourd'hui, typiquement, les romans ou nouvelles), ou de poésie (malgré le caractère devenu de plus en plus flou, depuis un bon siècle, du critère définitionnel de la poésie), sans compter tous ceux, comme les épopées ou tragédies de l'époque classique, qui présentent ces deux caractères à la fois : de même que, « bon » ou « mauvais », un tableau, par définition, est toujours de la peinture et un opéra toujours de la musique, « bon » ou « mauvais », un roman, un poème ou un drame identifié comme tel est toujours tenu pour une œuvre littéraire, la « mauvaise » littérature ne pouvant manquer, ne serait-ce que pour une raison logique évidente, d'être de la littérature ; le second régime, que j'appelais « conditionnel », concerne des textes dont le caractère littéraire dépend plus fortement d'une attention³¹ d'ordre très *grosso modo* esthétique. Un ouvrage d'histoire ou de philosophie n'est reçu comme une œuvre littéraire que dans la mesure où son lecteur lui accorde une attention esthétique – par exemple (et pour parler vite) stylistique, comme il advient souvent pour Tacite ou Michelet en histoire, pour Platon ou Nietzsche en philosophie – et comme il peut d'ailleurs advenir à tout autre, selon le

goût de chacun. De ce fait, le caractère « littéraire » de telles œuvres ne peut manquer de fluctuer au gré des conditions, individuelles ou collectives, de « réception » : ce que l'un tient pour une page d'histoire ou de philosophie relevant des critères de validité propres à ces disciplines intellectuelles, un autre l'appréciera comme un texte littéraire, c'est-à-dire comme un objet esthétique, dont la relation à quelque « valeur de vérité » importera moins que la puissance de séduction – ce qui l'autorisera par exemple à l'admirer sur un plan tout en le dépréciant, voire en le condamnant, et le plus souvent en le négligeant sur l'autre. Mais ce caractère conditionnel ne diminue en rien l'intensité de la relation esthétique en jeu ; peut-être même ne la rend-il que *plus* intense : ce que je crois être, à la limite, le *seul* à aimer, j'ai quelque motif (sans doute peu rationnel, mais d'autant plus fort) de l'aimer davantage.

Les littérarités conditionnelles ne sont donc nullement, pour moi, des littérarités de second rang ou de moindre degré, bien au contraire, et je verrais assez bien là un cas particulier de la différence entre les « objets esthétiques » en général (un arbre, un animal, un paysage), qui ne sont tels que de manière attentionnelle, et les œuvres d'art, qui le sont de manière intentionnelle et dans une large mesure institutionnelle : à l'égard des premiers, l'investissement du contemplateur est souvent plus intense qu'à l'égard des secondes, dont le pouvoir de séduction peut souffrir du fait même de sembler plus voulu. La séduction involontaire, ou qui semble telle, est souvent plus efficace que l'autre : pour plaire (puisque c'est de cela qu'il s'agit), l'art doit, comme on dit, « cacher l'art » ; la nature, quant à elle, n'a rien de tel à cacher, puisqu'elle ne nous fait sur ce plan, comme dit Kant, « aucune faveur », et n'attend donc rien de nous en retour : c'est nous qui, sans qu'elle ait rien sollicité, la « recevons avec faveur »³². Contrairement à ce que l'on a dit³³, il n'y a donc, dans l'ordre des termes *fiction* et *diction* (si on les tient, en simplifiant beaucoup, pour synonymes, ou emblématiques, de *constitutif* et *conditionnel*, ou d'*intentionnel* et *attentionnel*), aucun ordre de « préséance » – ce qui, je pense, n'aurait guère de sens ; et quant à l'ordre de *préférence* – s'il fallait en marquer un –, il serait assez facilement, pour moi, l'inverse : j'ai toujours été plutôt réfractaire à l'idée que le roman fût le genre littéraire par excellence, et, pour des raisons mémorablement énoncées par Valéry (pourquoi la marquise ? pourquoi à cinq heures ?), l'invention fictionnelle me semble souvent plutôt oiseuse, et ce à proportion de ses efforts, plus ou moins adroits et plus ou moins discrets, pour motiver son arbitraire³⁴. Ce point me sépare évidemment de la position de Käte Hamburger³⁵, pour qui le champ de la *Dichtung* se réduit en somme à celui de la fiction narrative et dramatique et, déjà plus problématiquement, de la poésie lyrique, sans

qu'on sache trop quel statut elle accorde aux formes – y compris la fiction à la première personne – qui n'y ressortissent pas, et qu'elle semble plutôt encline à exclure. Autant que je puisse reconstituer ce cheminement, c'est à partir de, et en réaction à cette thèse rencontrée en 1985, thèse excessive, mais stimulante par son excès même, que j'en vins à la distinction susdite entre littérarités constitutives (en gros, celles qu'elle assume) et conditionnelles (celles qu'elle exclut) : façon, en quelque sorte, de substituer une théorie dualiste (deux régimes de littérarité) à un duel de théories, l'« essentialiste » (d'Aristote à Hamburger) et la « conditionaliste », qu'illustre à sa façon la formule de Goodman (se demander non « What is art ? », mais « *When* is art ? ») – certaines littérarités relevant plutôt du *what*, d'autres plutôt du *when*, sans prévalence de principe des premières sur les secondes.

Sur ce malentendu d'assez vaste amplitude s'en greffent un ou deux autres, plus spécifiques. Le premier concerne le genre de l'autobiographie, qui me semble *en principe* relever du régime conditionnel, de littérarité par *diction* plutôt que par *fiction* (en ce sens que raconter sa vie ou – si l'on veut annexer ceci à cela – tenir son journal n'est pas *a priori* produire une œuvre littéraire, comme écrire un drame ou un roman), mais en fait plus proche que bien d'autres du régime constitutif pour des raisons que l'on perçoit bien, au moins depuis Rousseau et Chateaubriand. Ces raisons, Jean Prévost les a désignées d'une manière qui me dispensera de bien des arguments en parlant des « choix spontanés, déformations insensibles de la mémoire [qui] donnent à chacun de nous son esthétique naturelle ; le moins artiste des hommes serait artiste malgré lui dans ses Mémoires »³⁶. Selon cette remarque, sans doute un peu optimiste, l'autobiographie pourrait même figurer par excellence le genre littéraire selon mon cœur, puisqu'il comporterait de manière en quelque sorte constitutive le critère paradoxal – et, pour moi, précieux – d'une *artacité involontaire* : l'autobiographe, ou *l'écrivain malgré lui*. Il ne faut sans doute pas prendre à la lettre une telle formule, car le genre a depuis longtemps perdu, au moins dans le champ de la littérature professionnelle, sa (toute relative) naïveté sans toujours y gagner en charge esthétique, mais elle suffit peut-être à me montrer aux antipodes de tenir l'autobiographie pour un genre esthétiquement mineur, comme on m'en a bizarrement accusé – je cite : « Gérard Genette, qui a le mérite dans *Fiction et diction*, de poser la distinction essentielle entre ces deux figures, écarte lui aussi [l'autre étant... Jean-Paul Sartre] la seconde du champ de la littérature, ou du moins de son champ de prédilection. Voilà toujours un point de commun entre les deux théoriciens de la littérature : l'autobiographie n'est pas une forme légitime. Aussi ont-ils eu, toute leur vie, une certaine idée de la

littérature, comme d'autres, une certaine idée de la France. »³⁷ J'espère que, « là où il est », comme on dit, l'auteur des *Mots* savoure autant que moi ce diagnostic inspiré : ça nous fera encore un « point de commun ». Je suis toujours un peu surpris de l'obstination que mettent souvent, aujourd'hui, les spécialistes d'un objet, par exemple d'un genre, et spécifiquement, en l'occurrence, du genre autobiographique, à poser cet objet, et indirectement eux-mêmes, en victimes d'on ne sait quel ostracisme généralisé, comme si l'on ne pouvait valoriser son propos, et donc se valoriser soi-même, sans le, et se, proclamer persécuté de tous côtés par l'hydre conspiratrice de quelque idéologie forcément dominante. Pour l'autobiographie, genre aujourd'hui prospère s'il en fut, le titre savamment ambigu de *L'Autobiographie en procès* traduit assez bien cette forme retorse de *captatio benevolentiae* – car il y a là, sans doute, et depuis Rousseau lui-même – et Chateaubriand, donc ! – autant, sinon plus, de lieu commun rhétorique que d'authentique délire, comme si plaider, voire revendiquer la méconnaissance publique tendait aujourd'hui à remplacer l'argument classique de justification par l'importance, ou ce que Montesquieu³⁸ ne craignait pas d'appeler « la majesté de [son] sujet ». Philippe Lejeune lui-même illustre un peu cette attitude en dénonçant³⁹ « un siècle de résistance [au sens freudien] à l'autobiographie » depuis le fameux article de Brunetière (1888) sur la « littérature personnelle ». Cet article était en effet outrageusement négatif, mais je ne suis pas sûr qu'il ait vraiment donné le ton pour un siècle : quelques citations bien choisies ne font pas une statistique. Lejeune relève aussi, cette fois chez Thibaudet, une formule (« C'est l'art de ceux qui ne sont pas artistes, le roman de ceux qui ne sont pas romanciers ») qu'il juge méprisante, et propre à « exclure l'autobiographie du champ de l'art » – en l'excluant, bien sûr, de celui de la littérature. Je refuse pour ma part une telle exclusion, tenant les œuvres de « diction » pour aussi littéraires que les œuvres de fiction. Je suppose que le fait de prêter aux premières une littérarité « conditionnelle », et non « constitutive » comme celle de la fiction, me situe en apparence quelque part entre Lejeune et Thibaudet – ce qui n'est pas encore une trop mauvaise place, mais encore une fois, le conditionnel n'est pas pour moi un régime esthétiquement mineur. Je crois partager avec Lejeune le refus de toute « hiérarchie » esthétique⁴⁰, et je récusé en particulier l'idée sous-jacente, si elle l'est, à la formule de Thibaudet, d'une supériorité du roman ; *si elle l'est* : je n'en suis pas tout à fait sûr, et je pourrais bien reprendre cette formule à mon compte dans un sens axiologiquement neutre, voire laudatif – éprouvant sans doute quelque prédilection pour (si une telle chose existe) « l'art de ceux qui ne sont pas artistes ». Quoi qu'il en soit, je réaffirme une dernière fois mon goût pour ce genre (que d'ailleurs, ici

même...), pour autant du moins qu'on puisse apprécier esthétiquement autre chose que des œuvres singulières ; je pense, malgré Croce, qu'on le peut, mais ce point déborde ici mon propos.

J'en dirais volontiers autant de cet autre genre, ou espèce du précédent, qu'on nomme depuis quelques années – au moins depuis que j'ai emprunté ce terme au prière d'insérer de Serge Doubrovsky pour *Fils*, pour l'appliquer à la *Recherche du temps perdu*⁴¹ – l'*autofiction*. Si expéditive et contestable soit-elle, une telle application suffit peut-être à montrer, de nouveau, qu'il ne s'agit pas là, pour moi, d'une pratique méprisable. Je la définissais, je le rappelle, comme productrice de textes qui à la fois se donnent, formellement ou non, pour autobiographiques, mais présentent, avec la biographie de leur auteur, des discordances (plus ou moins) notables, et éventuellement notoires ou manifestes, comme celle qui sépare la vie de Dante de « sa » descente aux Enfers, ou celle de Borges de « sa » vision de l'Aleph. D'où – soit dit en passant – mon hésitation à appliquer à l'œuvre même de Doubrovsky le terme que je lui emprunte : un texte qui se qualifie lui-même d'*autofiction* ne répond évidemment pas à *ma* définition du genre – toute hypothèse mise à part sur le caractère fictionnel ou non de ce qu'il raconte ; bien des querelles tiennent à cette incertitude conceptuelle, dont on ne peut sortir, bien ou mal, qu'en précisant à chaque fois à quelle définition on se réfère, et je ne prétends nullement que la mienne soit la seule recevable⁴². Quant à la *Recherche*, on ne peut certes pas dire qu'elle se donne *formellement* pour autobiographique, mais on sait qu'elle ne fait rien (dans son texte) pour écarter cette qualification, et que son paratexte est équivoque à souhait. Et que ce type de textes revête un statut (plus ou moins) contradictoire n'a certes, pour moi, rien de dépréciatif, non plus bien sûr que le terme, délibérément paradoxal, dont on le désigne ; non plus que le caractère souvent précaire de ce statut, qui tient lui-même à son caractère dans une large mesure paratextuel : effets de titre, de nom d'auteur, de déclarations liminaires ou périphériques, etc., que la postérité s'arroge souvent le droit de modifier en modifiant notre connaissance des faits, ou notre structuration du champ conceptuel. Rien n'est plus sujet à révisions, anthumes ou posthumes, que la définition générique revendiquée par une œuvre⁴³ : on sait que Balzac déniait aux siennes la qualité de *romans* – et quel sort nous avons fait à cette dénégation. Le statut de la *Recherche*, qui se gardait pour sa part d'en revendiquer aucun de façon claire, a longtemps hésité entre celui de l'autobiographie et celui de la fiction avant de se stabiliser, si l'on peut dire et si c'est le cas, dans la position essentiellement mixte ou ambiguë qu'on lui reconnaît aujourd'hui⁴⁴, et qu'on pourrait aussi bien attribuer aux *Mémoires*

d'outre-tombe, dont certaines parties laissent encore pour le moins dubitatifs leurs commentateurs. En vérité, toute autobiographie comporte, presque inévitablement, une part d'autofiction, souvent inconsciente ou dissimulée, et je vois mal comment on pourrait apprécier l'une sans apprécier l'autre – dans la mesure du moins où l'on peut porter à un genre ou une espèce un sentiment qu'on devrait peut-être réserver à des œuvres singulières – mais ceci, je l'ai dit, est un autre sujet. Quoi qu'il en soit de nouveau, si j'accorde une égale valeur de principe aux littérarités par fiction et par diction, et si je place – pour le dire de manière hautement simplette – l'autobiographie à mi-chemin de diction et fiction, et l'autofiction à mi-chemin de l'autobiographie et de la « pure » (?⁴⁵) fiction, je vois mal qu'il y ait là motif à rejeter qui que ce soit dans les ténèbres extérieures.

Ce premier chapitre de *Fiction et diction*, et davantage encore le dernier, « Style et signification », témoignent entre autres – on vient de le voir – d'une rencontre qu'il faut bien dire tardive, celle de la théorie de l'art de Nelson Goodman. Rencontre tardive, puisque *Languages of Art* date de 1968, mais on sait que l'un des charmes de la vie intellectuelle française consiste à découvrir fort après coup certaines contributions étrangères, et d'en faire un profit, et surtout un état, d'autant plus grands qu'il nous aura fallu plus de temps pour nous en aviser : cela aussi s'appelle l'esprit de l'escalier, mais cela vaut peut-être mieux que pas d'esprit du tout. C'est donc, sauf erreur, courant 1986, après l'achèvement de *Seuils*, que je me plongeai, et plongeai mes valeureux étudiants, dans l'étude de ce livre difficile mais fondamental, qui apportait à mes intuitions sur le statut des œuvres d'art quelques confirmations gratifiantes et, surtout, quelques éclaircissements décisifs. L'esthétique dite « analytique », dont je découvris d'autres contributions vers la même époque, fut dès lors le point d'appui, tantôt positif, tantôt négatif, de ma propre réflexion, et *L'Œuvre de l'art* en porte largement la trace.

Le propos de son premier volume⁴⁶ est donc de tirer au clair la question des modes d'existence des œuvres d'art, que je partage, dans les termes de Goodman, en deux régimes fondamentaux : l'*autographique*, qui est pour moi celui des œuvres « consistant » en des objets matériels, comme celles de la peinture, de la sculpture ou de l'architecture artisanale, et l'*allographique*, qui est celui des œuvres consistant en des objets idéaux, comme celles de la littérature, de la musique, ou de l'architecture sur plans. Je dois préciser que le terme de « régime », et surtout les notions d'« objet matériel » et « d'objet idéal », sont étrangers à la pensée de Goodman, et constituent de ma part un rapprochement⁴⁷ avec les analyses husserliennes qui ne

s'accorde guère à ses partis pris philosophiques. Mais ce désaccord n'est certes pas le seul. En effet, il m'est apparu chemin faisant que ce statut ontologique ne suffit pas à rendre compte de l'existence des œuvres, car les œuvres, de bien des façons, transcendent l'objet, matériel ou idéal, en lequel elles semblent consister : ainsi, certaines œuvres de peinture, comme si souvent celles de Chardin, consistent, non pas en un, mais en plusieurs tableaux, qui en donnent plusieurs « répliques », si bien que l'œuvre trouve son vrai lieu – comme le mythe selon Lévi-Strauss – quelque part *entre*, ou *au-delà de* ses multiples versions, et ce fait de pluralité se retrouve évidemment dans tous les arts, par exemple en littérature (voyez *La Tentation de saint Antoine* ou *Le Soulier de satin*) ou en musique (voyez *Boris Godounov* ou *Petrouchka*). Ou encore, certaines œuvres – ici encore, à quelque art qu'elles appartiennent – nous sont parvenues, par accident ou par abandon, dans un état lacunaire ou d'inachèvement, et cette incomplétude ne nous empêche pas d'avoir à ces œuvres une relation capable, en quelque sorte, de déborder l'objet partiel qui en subsiste, comme la *Vénus de Milo* sans ses bras, ou *Lucien Leuwen* sans sa troisième partie ; il arrive même souvent que nous ayons quelque relation *in absentia* avec une œuvre entièrement disparue, comme l'*Athéna Parthénos* de Phidias ou le phare d'Alexandrie, que nous ne connaissons que par ouï-dire, ou, plus souvent encore, avec tel tableau que nous ne « voyons » qu'en reproduction, ou tel roman que nous ne « lisons » qu'en traduction : autant de présences partielles ou indirectes qui n'annulent pas tout à fait notre relation esthétique à ces œuvres. Ou enfin, certaines œuvres, ou plutôt sans doute faut-il dire *toutes* les œuvres, sans même subir la moindre modification dans l'objet qui les manifeste, changent constamment de signification, et donc de fonction esthétique, à mesure que l'histoire modifie leur public : c'est ce qui donne toute sa portée à la célèbre fable de Borges, « Pierre Ménard auteur du *Quichotte* » : le même texte change de sens selon qu'on le reçoit comme produit par un auteur espagnol du début du XVII^e siècle, ou par un auteur français du début du XX^e – ce qui signifie entre autres que le même texte ne produit pas le même effet sur ses lecteurs contemporains et sur leurs lointains descendants à trois siècles de distance, ce fait valant lui aussi, bien sûr, pour tous les arts.

De ces diverses manières, les œuvres transcendent donc l'objet dans lequel elles *résident* plutôt qu'elles n'y *consistent*, et que j'appelle, pour rendre compte de cette restriction, leur « objet d'immanence » : ainsi, l'œuvre littéraire transcende son texte, comme l'œuvre picturale transcende son tableau, comme l'œuvre musicale transcende sa partition et ses exécutions. Cette notion est évidemment tout à fait étrangère à Goodman, pour qui, par exemple, l'œuvre littéraire

s'identifie absolument et sans reste à son texte, ce qui entraîne inévitablement que la moindre modification de celui-ci, et en particulier une traduction en une autre langue, détermine une nouvelle œuvre, comme chaque réplique du *Bénédicté* de Chardin constitue une œuvre à part entière, et non une nouvelle version de la même œuvre, ou comme une simple transposition ou transcription d'une œuvre musicale constitue une nouvelle œuvre musicale. Je reconnais volontiers qu'il s'agit là d'un simple désaccord sur les définitions, qui sont libres, et que celle de Goodman est la seule qui puisse convenir à sa philosophie nominaliste, mais il me semble que l'usage impose des définitions plus larges, ou plus souples, qui tiennent compte de ce « jeu » entre l'œuvre et son objet d'immanence. Ce jeu accompagne, ou plutôt il constitue toute la vie des œuvres, c'est-à-dire notre relation à elles, relation mouvante et sans cesse modifiée par l'histoire – cette histoire sur laquelle la théorie goodmanienne de l'art me semble faire une impasse onéreuse et difficile à soutenir. L'art, comme production et comme réception, est à mon sens et de part en part une pratique historique, et une théorie de l'œuvre doit en tenir compte dès l'abord, c'est-à-dire dès la définition de son objet, sous peine d'en manquer tout le fonctionnement ; je me sens donc, sur ce point – puisque la « philosophie analytique » est une maison qui comporte plus d'une demeure – plus proche d'Arthur Danto que de Nelson Goodman, même si, du premier (je vais y revenir), je ne partage pas la définition de l'art, et donc la vision de son histoire, et de sa présumée « post-histoire », qui en découle. C'est cette dimension historique qui impose, à mes yeux, la notion de « transcendance », notion qui n'est pas un appendice superfétatoire, mais qui ouvre l'œuvre à sa fonction, c'est-à-dire à sa réception. J'observe au passage que c'est une nécessité du même ordre qui m'avait poussé trente années plus tôt à sortir de la « clôture du texte » chère à certains tenants du premier structuralisme, ou plutôt aux premières interprétations du principe structuraliste fondamental, que nous devons somme toute (si j'en crois Jakobson) à Georges Braque⁴⁸, selon lequel les relations entre les termes sont plus pertinentes que les termes eux-mêmes : ce principe de relation ne peut, sans se contredire lui-même, se restreindre à un objet séparé de son contexte, c'est-à-dire de son champ d'action. Comme Umberto Eco l'avait bien perçu et exprimé dès 1962, l'œuvre d'art n'est une *œuvre*, c'est-à-dire un acte, qu'en tant qu'elle est *ouverte*⁴⁹ : ouverte sur d'autres œuvres, sur son propre devenir, sur le monde où s'exerce son action. En ce sens, le principe de transcendance ne fait qu'un avec le principe de relation, et ce n'est évidemment pas un hasard si le second volume de *L'Œuvre de l'art* s'intitule *La Relation esthétique*⁵⁰, au risque d'une sorte de pléonasme, puisqu'à mes yeux le fait esthétique ne peut être, par

définition, que relationnel ; mais une redondance vaut sans doute mieux qu'un malentendu. Pourtant, si clair qu'on s'efforce d'être, il n'est décidément pas facile d'éviter tous les quiproquos : j'en ai signalé un ou deux plus haut, et je suis frappé, maintenant, du nombre (relatif) de comptes rendus et de références diverses à ce volume où la notion d'*idéalité*, qui s'applique exclusivement aux objets d'immanence des œuvres de régime allographique (textes littéraires, partitions musicales ou chorégraphiques, plans d'architecture), se voit confondre avec celle de *transcendance*, qui par définition ne concerne pas les régimes d'immanence, et qui s'applique d'ailleurs, peu ou prou, à toutes les œuvres, quel qu'en soit le régime. Ces deux notions sont pourtant évoquées dans deux chapitres tout à fait distincts et même assez éloignés⁵¹. L'idéalité, du moins telle que je la définis et l'utilise, est un type d'immanence (opposé à l'immanence physique ou matérielle), qui n'a rien (de pertinent) à voir avec la transcendance – même si cette dernière a sans doute elle aussi quelque chose d'idéal, à sa manière. Je me répète un peu ici, sans grand espoir de dissiper une confusion dont les racines sont sans doute trop profondes pour être extirpées par une simple mise au point.

J'avais défini, à titre provisoire et au début du premier volume, l'œuvre d'art comme un « artefact, ou produit humain, à fonction esthétique », c'est-à-dire comme un objet produit dans l'intention de susciter une relation esthétique. Cette définition, quoique nullement originale, n'allait sans doute pas autant de soi que je le postulais implicitement, car il ne manque pas, aujourd'hui du moins, de théories de l'art (par exemple celle d'Arthur Danto) pour négliger ce critère esthétique, qui ne leur semble pas, ou plus, essentiel à la fonction de l'art : elle comportait donc un peu plus de parti pris que je n'en percevais, ou n'en voulais percevoir. Ce parti pris se marque clairement dans mon interprétation de l'art conceptuel, éminemment illustré par les ready-made de Duchamp. En déplaçant le sens de l'œuvre, d'un objet volontairement dépourvu de tout intérêt esthétique au « geste » consistant à le présenter comme œuvre d'art, geste que peut valoriser esthétiquement son caractère de provocation ou de transgression délibérée, cette interprétation vise, autant que faire se peut⁵², à « récupérer » du point de vue esthétique tout un art – c'est-à-dire l'essentiel de l'art dit « contemporain », ou « post-moderne », ou, selon Danto, « post-historique » – qui, depuis Duchamp, ne cesse de récuser ce point de vue, et par là même de récuser ma définition. Une telle définition, sur ce point, est donc tout sauf « indigène » – mais, je l'ai dit ailleurs, je ne crois pas qu'une théorie se doive par-dessus tout d'être indigène, mais bien plutôt *critique*, surtout quand elle veut rendre compte de pratiques qui ignorent ou dissimulent leur propre

signification, ce qui est souvent le cas des conduites esthétiques, du côté des créateurs comme du côté des récepteurs. En tout cas, cette définition en appelait de toute urgence une autre : celle de la relation esthétique elle-même : c'est l'objet spécifique de ce second volume, qui s'articule en trois temps.

Le premier, « L'attention esthétique », concerne cette condition préalable à toute relation esthétique qui est, comme l'a montré Kant à travers la notion de « satisfaction désintéressée », de considérer dans un objet plutôt l'aspect que la fonction pratique. Ce type d'attention contemplative peut investir toutes sortes d'objets ou d'événements, naturels ou produits par l'homme. Il a été partiellement décrit par Nelson Goodman sous le terme objectivisant de « symptômes de l'esthétique », que je propose d'interpréter de manière plus subjective, comme ensemble d'indices d'une attitude face à l'objet plutôt que comme ensemble de propriétés de l'objet, car ce n'est pas telle sorte d'objets qui rend l'attention esthétique, mais l'attention privilégiée à son aspect qui rend « esthétique » n'importe quel objet. Je dis « esthétique » et non pas « beau », car il va de soi qu'une appréciation négative est aussi esthétique qu'une appréciation positive.

Mais l'attention à l'aspect – qui peut être au service d'autres sortes de démarches, par exemple la recherche, purement cognitive, de l'origine d'un objet, artistique ou non – cette attention ne devient proprement esthétique que si elle s'oriente vers une question d'ordre affectif, de plaisir ou de déplaisir, et souvent de désir ou de répugnance, du type : « Considéré ainsi dans son aspect, cet objet *me plaît-il, ou me déplait-il ?* » C'est la question dont traite le deuxième chapitre, intitulé « L'appréciation esthétique ». Kant, de nouveau, a bien analysé le caractère essentiellement *subjectif* de ce qu'il appelait le « jugement de goût », mais il a reculé devant la conséquence relativiste qui en découle, à savoir que l'appréciation, même partagée par un grand nombre d'individus, reste toujours relative aux dispositions esthétiques communes à ce groupe, et que rien n'autorise à considérer *a priori* comme universelles. La fameuse « prétention légitime à l'universalité » ne tient en fait à rien d'autre qu'au mouvement spontané, et largement illusoire, d'*objectivation*, inhérent à toute appréciation, et qui consiste de sa part à se croire uniquement fondée sur des propriétés de l'objet, dont la « valeur » s'imposerait dès lors à tous. J'analyse ce mouvement, en discutant les propositions objectivistes qui ont été soutenues par certains esthéticiens contemporains, et qui, à mes yeux, forment la « théorie indigène » de cette illusion.

Le troisième chapitre, « La fonction artistique », considère enfin les traits spécifiques de la relation aux seules œuvres d'art. Cette relation est fondamentalement caractérisée par la perception, à

l'origine d'un objet, d'une intention productrice que d'aucuns ont appelé « prétention », ou « candidature » à une réception esthétique. Cette perception est en quelque sorte de l'ordre de l'hypothèse : face à un objet, pour des raisons plus ou moins solides et avec plus ou moins de certitude, je peux supposer qu'il a été produit par un être humain dans l'intention de recevoir une appréciation esthétique positive. Lorsqu'elle est fondée, cette hypothèse constitue une reconnaissance du caractère artistique de l'objet, même si l'appréciation que je porte sur lui est négative ou neutre : ce qu'on appelle la « valeur esthétique » n'est donc en rien définitoire de l'œuvre d'art, ni même de la relation artistique, qui repose entièrement sur la reconnaissance de l'intention, que cette intention soit jugée « aboutie » ou non : je n'ai pas besoin d'apprécier positivement une œuvre pour la reconnaître comme une œuvre : si je l'apprécie négativement, je la tiendrai simplement pour une œuvre ratée – disons, plus subjectivement et plus véridiquement, pour une œuvre qui me déplaît –, ce qui n'empêche nullement, ou plutôt ce qui suppose en toute logique que je la tiens pour une œuvre : pour être une « mauvaise » œuvre (ce qu'elles sont malheureusement, dit Goodman, pour la plupart), il faut évidemment être une œuvre, et ce qui définit comme telle un artefact est bien sa candidature à l'appréciation esthétique⁵³, non pas nécessairement le succès de cette candidature ; c'est dire, ou redire, que je refuse toute définition axiologique du concept d'œuvre, comme celle que propose Adorno⁵⁴ – et tout autant l'idée qu'une esthétique ne puisse être « axiologiquement neutre »⁵⁵.

J'en dirai évidemment autant du concept de *style*, et donc du statut, en littérature comme dans les autres arts, de l'analyse stylistique : la définition générale du style n'appelle pour moi aucune considération de valeur, et la description d'un style particulier peut parfaitement rester axiologiquement neutre. Si le style est, comme je le définis, le versant exemplificatif, par exemple, d'un texte⁵⁶, la description de cet aspect n'*implique* nécessairement aucun jugement de valeur ; je n'entends pas par là qu'elle *doit* exclure tout jugement de valeur, mais seulement qu'elle *peut* s'en passer, comme toute description peut se passer d'appréciation, même si, faute de rigueur et d'objectivité, nous mêlons presque toujours nos descriptions de prédicats appréciatifs. Si l'on me passe, pour aller vite, cet exemple simplet, je puis décrire (mesurer) comme « longue » une phrase de Proust sans nullement *devoir* préciser si cette longueur relative me plaît ou me déplaît, et il est encore moins nécessaire que cette phrase me plaise (ni qu'elle me déplaise) pour que j'entreprenne de la mesurer. Dire, comme je le fais, que « tout texte a du style » ne signifie évidemment pas que tout texte a un « bon » style, sauf à poser que « le style », en soi, *est* une « qualité », ou une « valeur » ajoutée à un texte,

et que *style* signifie « beau style », comme Adorno pose qu'*œuvre* signifie nécessairement « œuvre réussie », ce qui implique qu'une mauvaise œuvre n'est pas une œuvre et qu'un vilain style n'est pas un style ; cette assertion, encore une fois, me semble aussi logiquement absurde que de dire qu'un chat noir n'est pas un chat. On disait dans ma jeunesse que l'adjectif « militaire » avait pour effet d'annuler le substantif qu'il qualifiait, comme dans « musique militaire » ; mais justement, cette plaisanterie tirait tout son sel de son absurdité logique : la musique militaire *est* de la musique, une *espèce* de musique, une « mauvaise » œuvre est une espèce d'œuvre, un « mauvais » style est une espèce de style, et aucune espèce au monde n'échappe à son genre. En plaçant ainsi pour le respect des catégories logiques, je ne fais rien d'autre que revendiquer la liberté d'apprécier librement, et parfois passionnément, des objets dont la description – et *a fortiori* la définition – n'aura pas contenu d'avance une appréciation : la possibilité de dire « Cette phrase a telle longueur » sans donner à cette mesure objective une connotation axiologique, en réservant mon appréciation, positive ou négative, sur cette longueur. Et cette appréciation aura pour moi d'autant plus de sens et de force qu'elle n'aura pas été prescrite par une description subrepticement appréciative (« Cette phrase est éloquente », « Cette phrase est redondante »), et que, sur la base d'une même description « objective », mon voisin pourra, tout aussi librement, porter un jugement opposé au mien. Contrairement à ce qu'on semble souvent croire, je ne prêche nullement pour une neutralité axiologique *de la relation esthétique*, même s'il existe parfois, voire souvent, des appréciations neutres : « Cette œuvre, ou ce style, ne me fait ni chaud ni froid. » Ce que je refuse, c'est *d'impliquer l'appréciation dans la définition* (du style, de l'œuvre, de la littérature, de l'art...) ; ce que je souhaite, c'est libérer la première, c'est-à-dire libérer chaque appréciateur (ou groupe d'appréciateurs de même opinion) de l'intimidation sournoise toujours contenue dans une définition ou une description implicitement valorisante ou dévalorisante – et davantage encore dans l'idée qu'une reconnaissance « universelle » par la « postérité » puisse me (nous) dicter mon (notre) appréciation. Je veux pouvoir dire : « Ce texte, comme tout texte, a son style, et ce style me déplaît », ou « Cet objet est évidemment une œuvre, puisque je sais (ou je suppose) que c'est un produit humain qui sollicite une appréciation esthétique positive, mais il se trouve que mon appréciation est négative »⁵⁷.

En revanche, bien sûr, la reconnaissance de cette « candidature à l'appréciation », et donc de l'intention artistique qu'elle définit, entraîne d'importantes conséquences, qui tiennent au caractère historique de l'acte de production (et de candidature), et par

contrecoup, à l'historicité de l'acte de réception lui-même : notre relation à une œuvre d'art ne peut guère être aussi « innocente » ou *primaire* que notre relation esthétique à un objet naturel, comme un paysage (qui ne l'est d'ailleurs elle-même pas toujours autant qu'elle le croit), elle est, je le répète, historique de part en part, et même, sinon davantage, quand elle ne le sait pas. La relativité naturelle de la relation esthétique n'est donc pas limitée, mais au contraire accentuée, et comme multipliée, par la relativité culturelle de la relation artistique, qui fonde à la fois sa liberté, et sa responsabilité.

Ces deux volumes voulaient donc constituer une théorie compréhensive de l'œuvre d'art, conforme à leur titre d'ensemble et visant à rendre compte à la fois, et autant que faire se peut, de l'œuvre comme *objet*, et de l'œuvre comme *action*. Ce n'est évidemment pas à moi de dire si cette intention a atteint son but. Ce qui est sûr à mes yeux, c'est qu'elle constitue l'aboutissement logique, même si provisoire, du travail d'élargissement progressif que j'avais entrepris une trentaine d'années plus tôt, passant, pour retourner une formule célèbre de Barthes⁵⁸, *du texte à l'œuvre*, cherchant dans l'art une raison d'être à la littérature, et à l'art une raison d'être dans la relation esthétique, qui transcende tout cela d'assez loin. Le trait le plus constant m'en semble être, encore une fois, ce principe de méthode, ou plus simplement une disposition d'esprit qui s'attache plus aux relations qu'aux objets qu'elles unissent – et, de proche en proche, aux relations entre ces relations elles-mêmes. Cette disposition, si je devais la qualifier, ce dont je ne ressens guère la nécessité, ce serait indifféremment, et sans trop d'égards pour les décrets de la mode et de la contre-mode, de *structuraliste* ou de *relativiste* – d'un structuralisme qui n'a, par définition, rien de post-structuraliste et encore moins de post-moderne, et d'un relativisme qui n'a, à mon sens, rien de sceptique ou d'éclectique, et encore moins d'obscurantiste, puisqu'il s'applique simplement à rendre compte, aussi clairement que possible, des relations qu'il observe – ou qu'il établit. En fait, s'il faut remonter à ma préhistoire, je crois avoir conservé du marxisme tel que je l'avais cru comprendre – ou plutôt de ce qui, sans doute à tort, m'y avait attiré – à la fin des années 40, un désir de rationalité, un souhait d'y voir clair et un refus de se payer de mots, que j'ai retrouvés plus tard et, j'espère (ce n'est pas difficile), à meilleur escient, dans le structuralisme, puis dans la philosophie analytique. On a parfois accusé la poétique telle que je la pratiquais avec d'autres de « dessécher » les études littéraires – c'est-à-dire de les dé-spiritualiser –, et je suppose qu'on pourrait aujourd'hui adresser le même reproche à ma conception de l'art. J'estime ce reproche largement infondé, mais à tout prendre et s'il faut choisir, je préfère,

aujourd'hui comme hier, la sécheresse à la confusion, ou à l'imposture.

Du structuralisme à la philosophie analytique, je vois donc volontiers, non, comme on me le souffle parfois, une rupture ou une « conversion », mais plutôt une relation de complémentarité. Ainsi, de la linguistique saussurienne à la philosophie analytique du langage, et particulièrement à la « pragmatique » issue d'Austin et de Searle, le passage me semble tout naturel, parce que nécessaire : Saussure avait opéré la distinction entre langue et parole, et il s'est ensuite presque exclusivement intéressé à la langue, mais je ne pense pas qu'il aurait refusé l'étude, évidemment légitime, de la parole, telle qu'Austin et son école l'ont développée. La théorie des « actes de langage » me semble donc un appoint indispensable aux analyses formelles de la linguistique structurale, et je crois qu'elle a démontré sa pertinence pour l'étude, entre autres, du discours de la fiction littéraire. Quant à l'esthétique goodmanienne, qui se présente d'ailleurs explicitement comme « approche d'une théorie des symboles », elle peut légitimement être définie comme une tentative d'analyse sémiotique de la relation esthétique, plus proche qu'elle ne l'affiche de celles de Saussure, de Cassirer ou de Pierce. Sur cette parenté, qui déborde évidemment le champ de l'esthétique, une phrase de Goodman me semble très révélatrice : « Je vois ce livre, dit-il à propos de son *Ways of Worldmaking* de 1978, comme appartenant au courant principal de la philosophie moderne, qui est né lorsque Kant échangea la structure du monde pour celle de l'esprit, qui a continué lorsque C.I. Lewis échangea la structure de l'esprit pour celle des concepts, et qui aujourd'hui échange la structure des concepts pour celle des divers systèmes symboliques des sciences, de la philosophie, des arts, de la perception, du discours quotidien. » Entre la « critique » kantienne, la phénoménologie husserlienne, la linguistique structurale et la philosophie analytique, il me semble qu'une circulation plus ou moins souterraine, mais toujours très intense, n'a jamais cessé, que figure assez bien la notion – barthésienne, pour le coup – d'« aventure sémiologique ». Une aventure qui, pour moi, n'est pas terminée.

Tout cela revient sans doute à constater qu'en cinquante ans je n'ai guère changé d'avis – ce qui, si j'en crois le proverbe, est l'heureux privilège des imbéciles. À ce constat mitigé, je me garderai bien d'ajouter quelque pronostic que ce soit sur une suite éventuelle, si ce n'est peut-être par variation sur l'inusable formule dialectique : « un peu de ceci éloigne de cela ; beaucoup y ramène » – restant à connaître ce qu'est ceci, et ce qu'est cela. Je remarque plutôt, pour finir, que ce parcours aura consisté, à sa manière, à mettre constamment en question ce que j'appelais au début son « apparent

point de départ » : la décision de me consacrer, parmi tant d'autres objets possibles, à l'étude des œuvres littéraires. Car ce choix initial, si c'en est un, n'allait, pour moi, nullement de soi : « Pourquoi la littérature ? » À cette question qui n'avait rien d'incongru, ma réponse, je l'ai dit, fut assez vite : « Parce que l'art », mais cette réponse ouvrait évidemment une autre question : « Pourquoi l'art ? » J'ai essayé de le dire, mais la réponse, sans doute, appelle à son tour une nouvelle question, et ainsi de suite : comme dit Figaro : « Pourquoi ces choses et non pas d'autres ? » Or la pensée, on le sait bien, n'est pas dans les réponses, mais plutôt dans les questions. Laissons donc celles-ci ouvertes.

1. Qui – précision révélatrice *a contrario*, et qui pourrait ou devrait, aujourd'hui, sembler superflue – déclare avoir représenté lui-même une forme de critique « plus tournée vers les œuvres que vers les personnes » (*Histoire de la littérature française*, Paris, Stock, 1936, p. 528).
2. VI^e section, qui deviendra en 1975 l'École des hautes études en sciences sociales.
3. Auquel vint s'adjoindre, à partir de 1965, celui de Greimas, qui, d'allure plus « scientifique » et de plus large ouverture pluridisciplinaire, le complétait à merveille pour les apprentis « structuralistes » que nous étions.
4. Paris, Éd. du Seuil, 1966 (devenu *Figures I* par la suite, et à cause de la suite). Malgré l'insistance de Philippe Sollers, qui en avait accueilli plusieurs dans *Tel Quel*, j'hésitais à publier un recueil aussi disparate ; curieusement ou non, c'est Georges Poulet qui m'y décida, d'une phrase un peu énigmatique, et d'autant plus persuasive : « Faites-le, vous ne le regretterez jamais. » De fait, je n'ai jamais su si je le regrettais, ni même si j'aurais dû (le savoir).
5. L'un d'eux, « L'or tombe sous le fer », s'intitula d'abord « Une poétique "structurale" ? ». Sous couvert de guillemets et de point d'interrogation, il s'y agissait bien sûr de la poétique *en acte* du baroque, mais apparemment non sans quelque prémonition d'autre chose. Vite gêné par ce tour oblique effet d'annonce, je voulus modifier le titre dès les épreuves de la revue, mais Sollers, dont la libido théorique était ce jour-là plus forte que la mienne, s'y opposa fermement.
6. Traductions respectives de *Ficciones* (1944, traduit en 1952) et d'*Otras Inquisiciones* (1952, traduit en 1957).
7. Albert Thibaudet, *Réflexions sur la critique*, Paris, Gallimard, 1939, p. 136.
8. Publiée initialement en 1962 dans *L'Homme*.
9. Je crois d'ailleurs avoir caressé alors, pendant quelques mois, l'idée d'une étude sur l'œuvre de Corneille qui aurait traité son univers comme un de ces étranges (comme distants du nôtre) « échantillons de civilisation » qu'avait décrits Ruth Benedict. Divers encombrements me détournèrent assez vite de ce propos, sans doute un peu trop métaphorique, d'anthropologie appliquée, ou transposée, dont témoigne une phrase très allusive (p. 160) de *Figures I*. Je finirai peut-être par l'écrire, ce livre, dans un siècle ou deux.
10. Évidemment préparés depuis plusieurs mois, le premier numéro de la revue et le premier volume de la collection (Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*) sortirent ensemble, aux Éditions du Seuil, en février 1970. Notre propos, dont témoignaient le premier sommaire et le sous-titre explicite « Revue de théorie et d'analyse littéraires », et qui s'est fermement maintenu depuis, était en fait plus complexe, ou plus stratégique : il s'agissait d'opérer et de mettre au travail une alliance, défensive et offensive, entre poétique et « nouvelle critique ».
11. Repris dans *Figures II*, Paris, Éd. du Seuil, 1969.
- 12.

Wölfflin désigne ainsi après coup le propos de ses *Principes fondamentaux* de 1915, ajoutant « Je ne sais d'où cette expression m'est venue : elle était dans l'air » (« Pro domo », 1920, trad. fr. par R. Rochlitz in *Réflexions sur l'histoire de l'art*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1997, p. 43).

13. *Cours de philosophie positive*, 4^e éd., Paris, 1877, vol. 5, p. 12, cité à propos de Wölfflin par Germain Bazin, *Histoire de l'histoire de l'art*, Paris, Albin Michel, 1986, p. 177.
14. Tocqueville, *L'Ancien Régime et la Révolution*, Livre II, ch. 12.
15. « Conclusions sur Flaubert » (août 1934), in *Réflexions sur la littérature*, II, Paris, 1940, p. 251.
16. Sur la présence, « au centre même de la pratique historique », de ce qu'il appelle l'« invariant transhistorique », voir Paul Veyne, *L'Inventaire des différences*, Paris, Éd. du Seuil, 1976, p. 18-33.
17. « Poétique et histoire » (Cerisy, juillet 1969), reprise dans *Figures* III, Paris, Éd. du Seuil, 1972.
18. Voir Lucien Febvre, « Littérature et vie sociale. De Lanson à Daniel Mornet : un renoncement ? » (1941), in *Combats pour l'histoire*, Paris, Colin, 1953.
19. D'abord intitulé (*Tel Quel* 19, automne 1964) « La rhétorique et l'espace du langage ».
20. « La rhétorique restreinte » (*Communications* 16, déc. 1970), repris in *Figures* III.
21. N° 8, nov. 1966.
22. Paris, Éd. du Seuil, 1983.
23. Paris, Éd. du Seuil, 1991.
24. Paris, Éd. du Seuil, 1976.
25. Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu* (1949), Gallimard, coll. « Idées », 1965, p. 15, où il rattache précisément ce travail d'« explicitation » – qu'il étendra ensuite, comme on sait, aux rêveries sur l'eau, la terre, l'air, etc. – à l'effort de « psychanalyse de la connaissance objective » que constituait en 1947 *La Formation de l'esprit scientifique*. Expliciter (« psychanalyser », en ce sens) les séductions, c'est le moyen, non certes de les congédier, ce qui n'est pas le but, mais peut-être de les empêcher, en « faussant les inductions », de faire *obstacle épistémologique*. C'est cette fonction, me semble-t-il, qui unit les deux versants de l'entreprise bachelardienne, et c'est elle que je tentais, à ma mesure, d'appliquer à la rêverie mimologique – une rêverie séductrice à laquelle Bachelard ne s'est pas privé de contribuer, sans doute dans cet esprit d'explicitation à la fois critique et sympathique ; d'où, entre autres, dans *Mimologiques*, un chapitre (« Le genre de la rêverie ») qui le concerne à double titre.
26. Paris, Éd. du Seuil, 1979.
27. Paris, Éd. du Seuil, 1982.
28. Paris, Éd. du Seuil, 1987.
29. Paris, Éd. du Seuil, 1991.
30. Cette distinction est superbement illustrée par une page de *Jean Santeuil* que je m'en veux de n'avoir pas citée à ce propos – mais il n'est jamais trop tard pour bien faire : à la veille du jour de l'An, le répétiteur de Jean, à qui celui-ci avait fait présent d'un « petit buste », lui apporte lui aussi « des étrennes. C'était un livre de Joubert. Pendant deux heures M. Beulier le lut avec Jean ; quand ils eurent fini [...], au moment où Jean regardant le livre disait : "Aucun cadeau ne m'a fait plus de plaisir", M. Beulier reprit le livre, le mit dans sa serviette et ne le rapporta jamais. En ayant donné tout le sens, l'âme, le secours moral à Jean, il lui en avait tout donné... » (Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1971, p. 269).
31. Je parlais alors un peu imprudemment d'*appréciation*, et même (*op. cit.* p. 27) de *satisfaction* esthétique, sans égard pour la distinction, établie ultérieurement, entre *appréciation* et *attention*. Il est certainement excessif de faire de la *satisfaction* esthétique le critère des

littérarités conditionnelles, car une appréciation négative (« Ce texte n'est pas beau ») est tout autant l'indice d'une relation (c'est-à-dire d'abord d'une attention) esthétique à un texte. La formule la plus prudente consiste donc à définir la littérarité conditionnelle par le fait d'accorder à un texte, quel qu'il soit, une *attention* esthétique, définie elle-même par la *question* « ce texte me plaît-il (esthétiquement) ? » La réponse, c'est-à-dire l'appréciation, peut être dès lors positive ou négative, la relation au texte n'en sera pas moins d'ordre esthétique. On peut donc bien définir les littérarités conditionnelles (ou attentionnelles) par la nécessité d'une appréciation personnelle, mais à condition de ne pas assimiler appréciation et satisfaction.

32. Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 58.
33. Jacques Lecarme, Éliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 269-273.
34. Voir « Vraisemblance et motivation », in *Figures II*.
35. Voir plus loin « Une logique de la littérature », p. 323.
36. Jean Prévost, *La Création chez Stendhal*, Paris, Mercure de France, 1951, p. 92. Cette remarque porte d'ailleurs sur l'autobiographie rétrospective et non sur le Journal de notation immédiate, auquel manque justement, dit Prévost à propos de celui même de Stendhal en 1804, « l'emploi du souvenir ». Mais on pourrait éventuellement trouver dans l'acte diariste d'autres ressorts de séduction.
37. Jacques Lecarme, « L'hydre anti-autobiographique », in *L'Autobiographie en procès*, sous la direction de Philippe Lejeune, Université Paris X, 1997, p. 36.
38. Préface de *L'Esprit des lois*.
39. Philippe Lejeune, *Pour l'autobiographie*, Éd. du Seuil, 1998, p. 11-25.
40. Voir ici même « Quelles valeurs esthétiques ? », p. 63.
41. *Palimpsestes*, p. 293 ; j'y suis revenu plus longuement dans « Le paratexte proustien », communication au colloque « À la recherche du texte », New York, décembre 1984, publiée dans *Études proustiennes* VI, Paris, Gallimard, 1987, p. 29-32, et encore dans *Seuils*, p. 278-279. Cela fait un peu trop, mais apparemment pas assez.
42. Voir par exemple Marie Darrieussecq, « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique* 107, septembre 1996.
43. Voir *Seuils*, p. 89-97, et *L'Œuvre de l'art II*, p. 200-222.
44. Voir Dorrit Cohn, « L'ambiguïté générique de Proust », *Poétique* 109, février 1997.
45. Ce point d'interrogation tient au fait, évident pour tous, que toute fiction comporte, et se nourrit, d'innombrables éléments de « réalité » – entre autres autobiographique, comme les critiques en mal de copie, et plus encore les interviewers en peine de questions, ne se lassent pas de le soupçonner.
46. *L'Œuvre de l'art, I : Immanence et transcendance*, Paris, Éd. du Seuil, 1994.
47. Déjà suggéré par James Edie, « La pertinence actuelle de la conception husserlienne du langage », in collectif *Sens et existence. En hommage à Paul Ricœur*, Paris, Éd. du Seuil, 1975.
48. « Je ne crois pas aux choses, mais aux relations entre les choses » (cité par Jakobson, *Selected Writings*, I, p. 632).
49. La formulation d'Eco est en fait, par la réciproque : « Une œuvre est ouverte aussi longtemps qu'elle reste une œuvre » (*L'Œuvre ouverte*, 1962, trad. fr., Paris, Éd. du Seuil, 1965, p. 136).
50. Paris, Éd. du Seuil, 1997.
51. Première partie, chapitres 6 et 7 pour la première ; deuxième partie, chapitres 11, 12 et 13 pour la seconde.

52.

Ce qui aujourd'hui rend parfois plus difficile cette récupération, ce n'est pas le détournement conceptuel, qui fut assez plaisant en ses débuts, c'est le caractère répétitif, à force d'applications conceptuellement interchangeables, d'une pratique qui, près d'un siècle après Malevitch et Duchamp, n'a vraiment plus grand-chose à transgresser. À moins, bien sûr, d'affecter d'une valeur esthétique au second (ou troisième) degré le sentiment d'accablement qu'elle procure. Sur l'ensemble complexe de ces actions et réactions, voir Nathalie Heinich, *Le Triple Jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998.

53.

Encore une fois, je ne présente pas la spécification que comporte cet adjectif comme allant de soi, puisqu'elle est contestée aujourd'hui par nombre d'artistes, de critiques et de théoriciens : elle exprime de ma part un choix, que personnellement je crois nécessaire, d'une nécessité que j'ai tenté de démontrer, mais dont je dois bien constater qu'elle n'est pas reconnue par tous.

54.

« Le concept d'œuvre d'art implique celui de la réussite. Les œuvres d'art non réussies ne sont pas des œuvres d'art » (Adorno, *Théorie esthétique* (1970), trad. fr., Paris, Klincksieck, 1989, p. 241).

55.

Ibid., p. 333 – à moins, bien sûr, de donner à « esthétique » le sens, certes courant, de « goût » individuel ou collectif, comme lorsque je parle, en bien ou en mal, de l'esthétique de mon voisin, dont témoigne la couleur de ses volets. Mais l'esthétique au sens (de « méta-esthétique ») où je l'entends ici, comme toute activité de connaissance et de description, se doit au contraire de respecter la « neutralité axiologique » chère à Max Weber.

56.

Voir « Style et signification », in *Fiction et diction*.

57.

Je réponds un peu dans ce paragraphe, sans grand espoir de le convaincre, aux objections formulées par Henri Mitterrand dans « À la recherche du style », *Poétique* 90, avril 1992, et dans « Un "bel artiste" : Balzac », in *Le Roman à l'œuvre*, Paris, PUF, 1998. Mais je dois préciser que dans ces deux articles, Mitterrand propose, à titre de concession, de dissocier deux notions que pour ma part je conjoins, puisque je définis la première par la seconde : le style et l'aspect. Il m'accorde la seconde comme notion purement descriptive, et préconise la première comme nécessairement et légitimement axiologique – et, selon moi, d'une axiologie à forte connotation objectiviste, ou universaliste : « Balzac a un style du fait même qu'il est reconnu comme grand... » Les définitions, bien évidemment, sont libres, et je ne puis refuser celles-ci à mon contradicteur et ami, qui peut bien appeler *aspect* ce que je continuerai pourtant d'appeler *style*, et *style* ce que j'appellerais plutôt *style positivement valorisé* ; ce que je refuserais en revanche, ce serait que sa définition axiologique vînt s'appliquer subrepticement à ma notion descriptive. Bien entendu, je pense comme lui, encore que cette opinion partagée me semble pur truisme, que « Balzac a un style » – sur lequel, reconnaissance universelle ou non, je porte des appréciations diverses, fluctuantes et variées. Je pense même qu'il en a plusieurs, mais je ne voudrais pas trop compliquer les choses.

58.

« De l'œuvre au texte », *Revue d'esthétique* (*Œuvres complètes*, t. II, Paris, Éd. du Seuil, 1994, p. 1211).

I.

Version augmentée d'une conférence à la Maison française, New York University, octobre 1997.

Une exposition d'avant-garde¹

Dans le courant de l'été, « les journaux » nous ont appris une nouvelle à première vue surprenante : après le vol des illustres *Joueurs de cartes* et de quelques autres toiles, le nombre des visiteurs de l'exposition Cézanne à Aix-en-Provence a notablement *augmenté*. « Voilà un fait, diront les pessimistes, qu'il est facile d'interpréter : le "grand public" ne s'intéresse pas à Cézanne, mais il est passionné de scandale, et il vient ici hanter les lieux du vol comme il irait ailleurs flairer les traces du crime ; l'art n'est pour rien dans cette affaire. » Mais les choses ne sont peut-être pas si simples. Il y avait sans doute, parmi les visiteurs surnuméraires du pavillon Vendôme, de ces simples badauds du fait divers ; mais il y avait aussi des curieux d'une autre sorte, qui étaient venus – leurs réponses aux questions des journalistes l'ont montré – pour voir l'emplacement vide des *Joueurs de cartes* et se *recueillir* sur leur absence.

Les thèmes de leur méditation devant la cimaise déserte ne sont pas difficiles à imaginer : regrets ambigus, fragilité de l'œuvre d'art, civilisation mortelle, etc. Mais le plus beau (quoique le plus naturel en cette occasion) ne fut-il pas cet intense effort (de mémoire pour les uns, d'invention, plus méritoire encore, pour les autres) pour *reconstituer en esprit l'œuvre disparue* ? effort dans tous les cas supérieur en authenticité, et en valeur artistique, à ce qui se passe ordinairement en de tels lieux voués au bavardage et à l'attention distraite.

On peut donc tirer de cette circonstance fortuite au moins deux conséquences. La première concerne le ministère des Affaires culturelles : étant établie l'éminente valeur éducative de telles expositions *blanches*, pourquoi ne pas étendre le procédé ? Achéons de vendre à des « amateurs » américains, grossièrement attachés à la présence matérielle, les derniers chefs-d'œuvre qui encombrant encore inutilement nos murs, et venons satisfaire notre passion de l'art dans les salles enfin vides d'un Musée vraiment Imaginaire, que l'étranger nous enverra sans pouvoir nous le prendre. La seconde concerne les

peintres eux-mêmes, et les artistes en général : la démonstration est maintenant faite de cette vérité dégagée par Roland Barthes, qu'en art il n'est pas de degré zéro, ou plutôt qu'en art (comme dans le langage, d'ailleurs) le degré zéro du signe n'annule pas la signification, et qu'une absence d'œuvre peut valoir pour une œuvre, comme une absence de mot peut valoir pour un mot. On savait déjà que l'art récupère inlassablement dans son système tout ce qui veut en sortir, restituant le Nouveau Roman au roman, l'Antithéâtre au théâtre et la Nouvelle Vague au vieil Océan. On savait que le blanc est une couleur, que le silence appartient à la musique et la marge au poème, et que le chef-d'œuvre de Rimbaud est sa fuite au Harrar. L'art et la littérature usaient de plus en plus de ces ressources négatives, et Maurice Blanchot pouvait annoncer : « La littérature va vers son essence, qui est la disparition. » Pour en venir à cet accomplissement, peut-être fallait-il attendre que le public eût donné des preuves de sa maturité : aujourd'hui, c'est chose faite. Donc plus de musique « atonale », plus de peinture « informelle », plus d'« a-littérature », et autres produits bâtards d'une époque de transition (comme toutes les époques) : place à l'*art nul*. Le public pourra désormais rêver à son aise devant un vide de tableau, un manque de livre, un défaut de concert. L'essentiel, voyez-vous, c'est qu'il continue de payer *comme avant*.

I.

NRF, novembre 1961.

La rhétorique des figures¹

Le traité des *Figures du discours*, que l'on peut à bon droit considérer comme l'aboutissement de toute la rhétorique française, son monument le plus représentatif et le plus achevé, procède de l'union de deux ouvrages que leur auteur lui-même considérait comme destinés à former un tout¹, et sous le titre même que nous lui avons donné, ou plutôt restitué.

En 1818, lorsqu'il publie son *Commentaire des Tropes* de Dumarsais, Fontanier annonce² qu'il a déjà presque entièrement exécuté le vaste projet d'un traité général des figures, tenant compte des progrès de la « grammaire philosophique » depuis un demi-siècle, et destiné à supplanter l'ouvrage classique de Dumarsais, toujours universellement admiré depuis sa publication en 1730, mais obéré de certains défauts graves, et de toutes manières borné à une seule espèce de figures. Mais, ajoute-t-il, le prestige de Dumarsais lui a fait craindre de voir son propre travail mal reçu, et l'a contraint de publier tout d'abord un commentaire critique destiné à montrer, à côté de ses immenses mérites, les faiblesses et les lacunes de son déjà lointain prédécesseur. La publication du traité des *Figures du discours* s'en trouve donc différée, et même suspendue : l'accueil fait au *Commentaire* décidera de son opportunité.

Cet accueil fut, semble-t-il, assez favorable pour encourager Fontanier à mener à bien son grand projet, et en 1821 paraissait la première partie, intitulée *Manuel classique pour l'étude des tropes*, et destinée, selon les programmes de l'époque, aux élèves de la classe de Seconde (les autres figures étant réservées à la classe de Rhétorique proprement dite). Le succès fut considérable, et l'ouvrage fut officiellement adopté comme manuel par l'Université. Pour des raisons inconnues de nous, Fontanier ne profita pas de ce succès pour publier immédiatement la seconde partie. En revanche, il donna en 1822 une deuxième édition sensiblement remaniée de son manuel des tropes, que devait suivre une troisième en 1825. Le livre des *Figures autres que*

tropes voyait enfin le jour en 1827 chez De Maire-Nyon à Paris, suivi d'une quatrième édition (chez le même) du *Manuel des tropes* en 1830. C'est le texte de ces deux éditions, la seule en ce qui concerne les *Non-Tropes*, la dernière, expressément corrigée par l'auteur³, en ce qui concerne les *Tropes*, que nous avons repris.

Les deux ouvrages étaient donc, apparemment dès avant 1818, étroitement liés dans l'esprit de leur auteur ; en 1827, il déplore encore d'avoir dû les séparer pour des raisons scolaires dont il désapprouve d'ailleurs le principe : « Peut-être finira-t-on un jour par reconnaître qu'il conviendrait que toutes les sortes de figures fussent réunies dans un seul et même Traité, pour être l'objet d'un seul et même enseignement. Ce serait en effet le seul moyen de bien faire saisir, soit les rapports, soit les différences des unes aux autres »⁴, et voici comment il s'exprime à ce sujet, pour la dernière fois, en 1830 : « Tout séparés ou séparables qu'ils sont, on peut toujours, si l'on veut, les réunir en un seul, et c'est ce que ne manqueront pas de faire ceux qui voudront connaître dans son entier et dans son ensemble le système de l'auteur, incontestablement le plus raisonné et le plus philosophique, comme le plus complet, qui ait encore paru en notre langue, et peut-être en aucune autre. »⁵ C'est donc bien le vœu de Fontanier qui se réalise aujourd'hui, après un siècle et demi d'attente.

Comme il s'en flatte (on vient de le voir) à juste titre, et contrairement à ce que l'on aurait naturellement tendance à croire aujourd'hui, le propos de Fontanier – écrire un traité complet des figures – est en 1818 une entreprise originale, en laquelle il a eu sans doute très peu de prédécesseurs, et aucun imitateur, si bien que ce traité est pour nous, pratiquement, le seul du genre. Il se situe en effet à mi-chemin entre deux partis extrêmes qui ont été honorés chacun à sa façon au cours du règne de la Rhétorique.

Le premier, dont le type le plus illustre se trouve évidemment chez Aristote, est le traité général embrassant la totalité du champ rhétorique, lequel se compose, comme on le sait, d'un art de l'invention (*inventio*) : sujets, arguments, lieux, techniques de persuasion et d'amplification ; d'un art de la composition générale ou disposition (*dispositio*) des grandes parties du discours (exorde, narration, discussion, péroration) ; d'un art du style ou *elocutio* : choix et disposition des mots dans la phrase, effets de rythme et d'homophonie, figures. Bien que l'Antiquité grecque ait déjà connu quelques différences d'orientation assez sensibles (par exemple, les premières rhétoriques syracusaines, celles de Corax et de Tisias, se souciaient avant tout des techniques d'argumentation et de construction, tandis que Gorgias est plutôt un styliste épris de récurrences phoniques et d'effets de symétrie), on peut dire que la

rhétorique ancienne – la plus fidèle, comme il va de soi, aux exigences de la technique proprement oratoire – met surtout l'accent sur l'*inventio* et la *dispositio*, c'est-à-dire sur le contenu et la structure syntagmatique du discours⁶. Le discours, considéré en lui-même et pour lui-même, est en effet l'objet essentiel de cette rhétorique, que l'on qualifierait volontiers de rhétorique du discours, ou (si l'on craint ce pléonasme) rhétorique par excellence.

Le second parti, représenté entre autres par le célèbre traité des *Tropes* de Dumarsais (ou par le poème didactique de François de Neufchâteau, *Les Tropes ou les Figures de mots*, lu à l'Académie en 1816 et publié en 1817), s'en tient au contraire à un seul aspect de l'*elocutio*, et même à une seule catégorie de figures, celle des « figures de signification ». En fait, ce n'est pas en rhétoricien, mais en « grammairien » – nous dirions aujourd'hui en linguiste – que le collaborateur de l'*Encyclopédie* s'est occupé des tropes : « Ce traité, dit-il lui-même, me paraît être une partie essentielle de la grammaire, puisqu'il est du ressort de la grammaire de faire entendre la véritable signification des mots, et en quel sens ils sont employés dans le discours. »⁷ L'unité typique n'est plus ici, comme en rhétorique ancienne, l'énoncé complet, phrase ou groupe de phrases, mais le *mot*, unité plus grammaticale que rhétorique. En outre, la « véritable signification » de ces mots, le « sens dans lequel ils sont employés dans le discours », placés ici sous la juridiction du grammairien, sont considérés au niveau du droit commun de la langue et non pas de l'ordre privilégié de l'éloquence ou des belles-lettres : le sous-titre indique, de façon caractéristique, qu'il s'agit pour l'auteur d'étudier les « différents sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue ». L'attitude de Dumarsais est donc celle d'un lexicologue ou d'un « sémanticien », à peu près au sens que l'on donnera à ce mot à la fin du XIX^e siècle. Ce parti proprement linguistique explique en particulier l'insouciance que met Dumarsais (et que Fontanier lui reprochera si vivement) à distinguer, parmi les diverses substitutions de sens, celles qui sont *de la langue* et imposées par la « nécessité », c'est-à-dire la carence du lexique (exemple : un cheval « ferré d'argent »), et celles qui sont *du discours*, oratoire ou poétique, choisies par décision de style (exemple : *le fer* pour l'épée) : distinction dépourvue de pertinence dans la perspective du grammairien.

Entre ce propos très général (tout le discours) et ce propos très particulier (seulement les tropes), tout se passe comme si Fontanier avait opté, quant à l'ampleur du champ, pour un parti intermédiaire : seulement les figures, mais toutes les figures ; soit, en plus des tropes proprement dits, ce qu'il nomme figures d'expression, de diction, de construction, d'élocution, de style et de pensée. Mais le plus important

n'est pas ce changement d'extension en lui-même : c'est le choix d'attitude qu'il implique, ou qu'il entraîne, et qui marque de son sceau le dernier épisode de l'aventure rhétorique. Si l'unité pertinente et la notion centrale de la rhétorique ancienne étaient l'énoncé et celle de la tropologie selon Dumarsais le mot, celle de Fontanier est évidemment, et pour la première fois semble-t-il, la figure elle-même, dans son extension syntagmatique variable qui va, précisément, du mot (figures de mots) à l'énoncé complexe (figures de pensée) et qui commandera l'ordonnance même de l'exposé. Son traité n'est pas seulement étendu, d'une manière exhaustive et exclusive, à tout le champ des figures, il est aussi *centré*, pour ainsi dire, sur le concept même de figure. Le souci fondamental de Fontanier, qui s'était déjà exprimé avec force dans sa critique de Dumarsais, c'est en effet de définir ce concept le plus rigoureusement possible, dans son extension et sa compréhension, et de dresser un inventaire scrupuleusement fidèle, dans le détail de ses exclusions et de ses annexions, à la lettre et à l'esprit de la définition. Or, cette définition, telle qu'il l'articule en s'appuyant sur la tradition académique, caractérise nettement cette troisième (et dernière) version de la rhétorique comme sa version *stylistique* (au sens moderne) : « Les figures du discours sont les traits, les formes ou les tours... par lesquels le langage... s'éloigne plus ou moins de ce qui en eût été l'expression simple et commune. » On voit immédiatement que la figure est ici définie, comme le « fait de style » pour les stylisticiens d'aujourd'hui, comme un *écart*.

Mais écart par rapport à quelle norme ? Pour la stylistique, on le sait, la réponse est sans ambiguïté : la norme dont s'écarte le « style », c'est *l'usage* – les difficultés commençant avec la nécessité de définir et même, plus simplement, de *saisir* cet usage : on caractérisera ainsi comme écart, et l'on mesurera comme tel, le fait brut d'employer tel mot plus fréquemment que ne l'emploie la langue commune. La réponse de Fontanier est plus complexe : apparemment, l'expression « simple et commune » est bien celle de l'usage courant, et la figure semble donc définie comme écart à l'usage. Et de fait, il arrive bien que Fontanier oppose de manière à peu près univoque la figure à l'usage : « On pourrait, dit-il dans le *Commentaire*, prouver par mille exemples que les figures les plus hardies dans le principe cessent d'être regardées comme figures lorsqu'elles sont devenues tout à fait communes et usuelles. »⁸ Mais d'autre part il sait bien, comme tous les rhétoriciens le répètent depuis Boileau, que les figures sont aussi *dans* l'usage, et qu'il s'en produit plus en un jour de halle qu'en plusieurs séances d'Académie. En fait, tout écart (à l'usage) n'est pas figure (comme le montre justement l'exemple des écarts de fréquence dans le vocabulaire), et toute figure n'est pas écart à l'usage, puisque l'usage, et nommément le plus populaire, voire le plus « primitif », comme l'a

déjà montré le rhétoricien écossais Hugh Blair à propos d'un discours tenu par un chef indien⁹, est lui-même saturé de figures, et que les figures « font partie du langage que la nature inspire à tous les hommes »¹⁰. Il faut donc bien chercher un autre critère de la figure, une autre norme à laquelle elle fasse écart d'une manière plus spécifique et plus pertinente. Ce critère, auquel Fontanier s'est attaché avec beaucoup de rigueur, c'est celui que désigne un peu timidement, dans « expression simple et commune », l'adjectif « simple ». Pour la rhétorique, la figure n'est pas essentiellement ce qui s'oppose à l'expression commune, mais ce qui s'oppose à l'expression *simple* : ainsi, dans le cas des tropes, est trope-figure le mot pris dans un sens détourné qui s'oppose au mot pris dans son sens propre ou « mot propre » ; l'opposition pertinente n'est donc pas *figuré* / *usuel*, mais *figuré* / *littéral* : le figuré n'existe qu'en tant qu'il s'oppose au littéral, la figure n'existe qu'autant qu'on peut lui opposer une expression littérale. Ainsi, le trope forcé, ou catachrèse, du type « *ferrer* d'argent », est bien un trope en ce que le mot *ferrer* y est pris dans un sens détourné ou *extensif* ; mais il n'est pas figure, parce qu'il ne résulte pas du choix d'un mot détourné à la place du (de préférence au) mot propre, comme lorsqu'on écrit *flamme* pour « amour », puisque dans le cas de « ferrer d'argent », le mot propre n'existe pas¹¹. D'où ce paradoxe apparent, que les tropes sont une espèce de figures, et que cependant certains tropes ne sont pas des figures : c'est qu'en réalité, pour Fontanier, les deux classes ne sont pas, comme on l'a dit jusqu'à lui, dans un rapport d'inclusion et de hiérarchie (genre / espèce), mais dans un rapport d'intersection. Le critère du trope, c'est le changement de sens d'un mot, et à ce titre, certaines figures seulement sont des tropes ; mais le critère de la figure, c'est la substitution d'une expression (mot, groupe de mots, phrase, voire groupe de phrases) à une autre, que le rhétoricien doit pouvoir restituer mentalement pour être en droit de parler de figure : et à ce titre, certains tropes seulement sont des figures. Le tort de Dumarsais n'est pas d'avoir rangé les autres, en grammairien-sémanticien, dans un traité des tropes ; c'est de n'avoir pas précisé, dans son indifférence à la dimension stylistique, que ces tropes-là n'étaient pas figures.

À cette exclusion de la catachrèse, on voit répondre, à l'autre bout de la chaîne, l'éviction de certaines figures de style ou de pensée, au nom du même critère de substitution. Des mouvements de pensée tels que la délibération, la concession, l'interrogation, l'apostrophe, le souhait, la menace, etc., ne méritent le nom de figure que pour autant qu'ils se révèlent à l'analyse fictifs et artificiels. Poser une question – si caractéristique que soit, grammaticalement, la *forme* interrogative – ne constitue pas en soi-même une figure : c'est une attitude de pensée qui s'exprime de manière adéquate et immédiate dans une tournure

syntactique. Pour trouver une figure dans une interrogation, il faut et il suffit d'y voir (sans modification du texte, bien entendu) une « fausse interrogation », c'est-à-dire de lire cette interrogation comme *valant pour* une assertion : comme lorsque Hermione s'écrie « Qui te l'a dit ? », non pas pour savoir qui a donné à Oreste l'ordre de tuer Pyrrhus, mais pour nier que cet ordre ait été donné. De même, la délibération avec soi-même n'est figure, pour Fontanier, que si le véritable mouvement de pensée qu'elle exprime en le travestissant *n'est pas* délibératif : voir l'opposition très démonstrative entre la « dubitation » (vraie) d'Hermione et la « délibération » (feinte) de Didon : cette dernière « est sans contredit une figure, et une figure de pensée ; mais l'on voit pourquoi : la combinaison, l'artifice, s'y montrent assez à découvert ». Le mot *artifice* est à prendre ici dans son double sens d'*effet de l'art* (« artificiel ») et de *feinte* ou, plus brutalement, de *mensonge* (« artificieux ») : mais feinte et mensonge qui ne cherchent pas effectivement à tromper, mais au contraire attendent d'être percés à jour, démasqués, traversés, traduits, pour produire leur véritable effet, qui tient à l'écart perçu, reconnu et identifié entre le signe et le sens ; lequel écart, paradoxalement, motive et valorise le signe en lui donnant une forme perceptible et spécifique.

On voit donc s'affirmer chez Fontanier, de la façon la plus nette, l'essence *substitutive* de la figure. On peut certes regretter (mais à condition de pouvoir lui opposer un autre critère vraiment efficace, ce qui, à ma connaissance, n'a jamais été fait) cette extension du critère de substitution, jusque-là réservé aux tropes, à toutes les figures, y compris les « figures de pensée », ainsi caractérisées par l'écart entre la pensée dite et la pensée vraie, ce qui réduit implicitement le champ de la rhétorique à celui de la parole feinte, simulée, travestie, alors que son ambition ancienne (et la valeur moderne de cette ambition) était de vouloir codifier la totalité des discours, sans distinction d'artifice ou de véracité. Mais il faut aussi considérer ce qu'apporte à la théorie du discours cette sorte d'obsession substitutive, qui marque la rhétorique des figures telle que la révèle et l'accomplit le livre de Fontanier : une conscience aiguë, et très précieuse, de la dimension *paradigmatique* des unités, grandes ou petites, du discours – dimension et conscience sans lesquelles aucune analyse syntagmatique n'est vraiment possible. Identifier une unité de discours, c'est bien nécessairement la comparer et l'opposer, implicitement, à ce que pourrait être, en son lieu et place, une autre unité « équivalente », c'est-à-dire à la fois semblable et différente. Caractériser un exorde, un épisode, une description, c'est bien nécessairement évoquer à son propos ce qu'aurait été, au même endroit, un autre exorde ou une absence d'exorde, un autre épisode ou une absence d'épisode, une

autre description ou une absence de description. Percevoir un langage, c'est bien nécessairement imaginer, dans le même espace ou dans le même instant, un silence ou un autre langage. Il y a donc ceci d'exemplaire, dans la rhétorique des figures, et dans sa version la plus délibérément « substitutionnaliste », qu'elle *figure*, à son tour, un mouvement nécessaire, constitutif, de la pensée du langage et de son exercice même. Sans le pouvoir de se taire ou de dire autre chose, il n'est pas de parole qui vaille : voilà ce que symbolise et manifeste la grande querelle de Fontanier contre la catachrèse. Nous ne pouvons parler si nous ne savons pourquoi nous parlons, pourquoi nous disons *ceci plutôt que cela*. La parole *obligée* n'oblige pas, la parole qui n'a pas été élue parmi d'autres paroles possibles, cette parole ne dit rien, ce n'est pas une parole. S'il n'y avait pas de figures, y aurait-il seulement un langage ?

L'autre innovation dont s'enorgueillit Fontanier, c'est sa « division » des figures, et il faut bien y reconnaître, en effet, l'un des chefs-d'œuvre de l'intelligence taxinomique – certes préparé par les divers efforts d'une tradition millénaire, et apparemment favorisé par cet esprit d'analyse qui marque au début du XIX^e siècle le mouvement dit de *l'Idéologie*, auquel Fontanier, comme le Stendhal de *De l'amour*, semble se rattacher par sa pensée et sa méthode. S'il est un titre auquel Fontanier peut légitimement prétendre, c'est bien celui (balzacien, cette fois) de *Linné de la rhétorique*. Pour se faire une juste idée de cette classification, il faut en effet l'envisager dans son emboîtement hiérarchique de sept *classes* (le terme est de Fontanier) divisées en genres, espèces et variétés. Le niveau de la classe correspond à la fois à la nature (figures de signification, de construction, de « choix et assortiment des mots », etc.) et au degré d'extension syntagmatique (mot, groupe de mots, proposition, phrase, énoncé) de la figure ; le niveau du genre, au moyen mis en œuvre : expansion, liaison, opposition, consonance, etc. ; le niveau de l'espèce, parfois subdivisée en variétés, est celui de la définition formelle la plus compréhensive possible ; c'est celui, en quelque sorte, de l'unité taxinomique, et donc celui par excellence de la nomenclature : lorsqu'on désigne une figure par son « nom », soit *métaphore* ou *antithèse*, c'est toujours une espèce (ou à la rigueur une variété, comme *anaphore*, variété de la *répétition*) que l'on désigne ; le dernier niveau est celui des individus particuliers et concrets, que l'on ne peut plus définir, mais seulement *citer* : les exemples ; mais, à la différence de ce qui se passe dans les sciences naturelles, ces individus sont pourtant ici, non pas des faits singuliers, mais encore des classes d'occurrences, dont chacune peut se solder par des milliers d'occurrences réelles : ainsi de la métaphore particulière mais

(ô combien) itérative : *flamme* pour « amour ».

La première classe, celle des *figures de signification* (ou tropes proprement dits, c'est-à-dire en un seul mot), est celle où l'effort de clarification est, de la part de Fontanier, le plus sensible et peut-être le plus heureux. À l'énumération désordonnée de Dumarsais succède une division en trois genres-espèces fondamentaux : métonymie, synecdoque, métaphore¹². Cette division corrige celle de Vossius, laquelle comportait quatre genres, dont l'ironie ou antiphrase, que Fontanier exclut de la liste des tropes comme portant toujours, en réalité, sur plus d'un mot ; elle amende aussi celle que proposait curieusement Dumarsais *in fine* et sans l'avoir appliquée lui-même, et qui comprenait trois genres : tropes par ressemblance (métaphore), par contraste (ironie), par liaison (métonymie et synecdoque). L'important est donc ici dans le retour à la distinction que Fontanier justifie avec une grande rigueur, entre métonymie et synecdoque, qualifiées de tropes par « correspondance » et par « connexion ». Cette distinction tient à la présence ou à l'absence d'un rapport d'*inclusion* entre les deux objets implicitement rapprochés par le trope : dans la métonymie, les deux objets font chacun « un tout absolument à part », leur rapport est de dépendance externe (exemple : cause-effet, contenant-contenu) ; dans la synecdoque, les deux objets forment un ensemble tel que « l'existence ou l'idée de l'un se trouve comprise dans l'existence ou l'idée de l'autre » : rapport de dépendance interne (exemple : tout-partie, genre-espèce). Opposition d'une grande valeur logique, même si certains cas sont difficiles à distribuer en pratique¹³, et il est dommage qu'elle se soit perdue dans la conscience rhétorique moderne, qui amalgame les deux rapports sous le même concept de *contiguïté*. Dans cette classe des tropes, les niveaux hiérarchiques de genre et d'espèce se confondent, mais les espèces se subdivisent en variétés selon les modalités particulières que prennent les rapports de dépendance et d'inclusion, et selon la catégorie grammaticale (nom, verbe, adjectif, etc.) sur lequel porte, pour les métaphores, le rapport de ressemblance, ou encore selon la répartition des deux objets dans les classes animé / inanimé.

La deuxième classe (*figures d'expression*) embrasse encore des figures portant sur la signification, mais étendues sur plusieurs mots : soit par *fiction* (« notre esprit produit une pensée sous des couleurs ou des traits qu'elle n'a pas naturellement »), comme l'allégorie, soit par *réflexion* (« les idées énoncées se réfléchissent sur celles qui ne le sont pas ») comme l'allusion ou la litote, soit par *opposition*, comme l'ironie. La troisième classe, celle des *figures de diction* (modification matérielle dans la forme des mots), est mentionnée pour mémoire, comme purement grammaticale et dépourvue de pertinence stylistique ; ce qui pourrait prêter à discussion : on sait bien qu'en latin, par exemple, et

même en français classique, certaines « formes poétiques » nées de contraintes métriques ou autres (*encor*, *avecque*) peuvent fonctionner comme de véritables indices du style poétique. La quatrième classe est celle des *figures de construction* (ordre des mots), soit par *révolution* (changement d'ordre), comme l'inversion, soit par *exubérance* (expansion), comme l'apposition, soit par *sous-entente*, comme l'ellipse. La cinquième classe rassemble les *figures d'élocution*, qui procèdent du « choix et assortiment des mots » au niveau de l'expression de l'*idée* (notion d'une chose) : par *extension*, comme l'épithète, par *déduction*, comme la répétition ou la synonymie, par *liaison* (ou absence de liaison), par *consonance*, comme l'allitération. Sixième classe : *figures de style* (choix et assortiment des mots toujours, mais pour l'expression d'une *pensée*, c'est-à-dire d'un jugement mettant en relation au moins deux « idées »), par *emphase* (encore une expansion), comme l'énumération, par *tour de phrase*, comme l'apostrophe ou l'interrogation, par *rapprochement*, comme la comparaison ou l'antithèse, par *imitation* (du signifié par le signifiant), comme l'hypotypose ou l'harmonie imitative. Septième et dernière classe : *figures de pensée* (tour donné à la pensée elle-même, indépendamment de son « expression »), par *imagination*, comme la prosopopée, par *raisonnement*, comme la délibération ou la concession, par *développement*, comme les diverses espèces de description.

Le tableau ainsi résumé peut paraître d'une complexité excessive, et l'on souhaiterait pouvoir lui substituer quelque répartition plus simple, comme celles qu'offrait déjà la tradition antérieure, en figures de mots / figures de pensée, ou figures de grammaire / figures de rhétorique, ou figures d'imagination / figures de passion. Fontanier examine lui-même cette question, et il va de soi qu'il fournit d'excellentes raisons pour rejeter toutes les classifications sauf la sienne. Et il faut reconnaître que ses arguments sont solides, et qu'on ne le prend jamais, dans le détail, en flagrant délit de distinction arbitraire ou abusive. C'est peut-être au niveau des grandes classes (où d'ailleurs il suit le plus fidèlement la tradition, et où il semble avoir hésité à innover) que l'on pourrait tenter de simplifier son tableau : les différences d'extension n'apparaissent pas comme les plus pertinentes, et l'on peut regretter qu'elles jouent un rôle stratégiquement si important : on rapprocherait ainsi volontiers les figures par fiction des métaphores, par réflexion des métonymies et synecdoques, ou encore les diverses formes d'expansion : exubérance, extension, emphase et développement. Mais proposer une nouvelle « division », ne serait-ce pas tomber à son tour dans cet excès taxinomique que l'on reproche à Fontanier ? Au demeurant, cette répartition par degré d'extension croissant, si elle peut paraître superficielle, présente aussi le grand avantage de manifester d'une manière très claire la projection, de plus

en plus ambitieuse, du principe paradigmatique de substitution sur des unités syntagmatiques de plus en plus vastes. Il n'est pas indifférent de constater que cet inventaire des figures s'achève sur la liste des six espèces (ou variétés ?) de la *description* : topographie, prosopographie, éthopée, portrait, parallèle, tableau – où l'on voit se *résorber en figures* tout un pan (énorme) de l'édifice littéraire. Mieux encore : la dernière espèce nommée, le *tableau*, se définit ainsi : « On appelle du nom de *tableaux* certaines descriptions vives et animées de passions, d'actions, d'événements ou de phénomènes physiques ou moraux » – soit, si les mots ont un sens, tout ce que nous appelons aujourd'hui récit, plus quelques annexes, dans l'ordre du roman, de l'épopée, de l'histoire et de la chronique. Tout cela dans une seule, *last but not least*, des quelque quatre-vingt-deux figures dénombrées par Fontanier : telle est la démesure, tel est l'impérialisme – tel fut *l'empire* de la Rhétorique.

1. « Les deux ouvrages n'en formeraient, joints ensemble, qu'un seul, un Traité général des figures du discours, dont l'un serait comme la première partie et l'autre comme la seconde. Dans le premier plan de l'Auteur, ils se trouvaient fondus l'un dans l'autre, et ils n'ont été séparés qu'à cause de l'usage où l'on est depuis longtemps dans les collèges d'affecter les tropes à la classe de Seconde, et les figures non tropes à la classe de Rhétorique » (*Avertissement* de la 4^e édition du *Manuel des tropes*, 1830, p. VII).
2. *Préface*, pages XIV-XV. Cette édition des *Tropes* de Dumarsais avec un volume de *Commentaire raisonné* par Pierre Fontanier (Belin-Le Prieur, Paris, 1818) a été réimprimée en 1967 par Slatkine Reprints, Genève.
3. « Voici la 4^e édition donnée par l'Auteur lui-même [...] qui déclare y avoir donné ses derniers soins et n'avoir désormais qu'à la recommander, pour la fidélité de l'exécution, aux imprimeurs chargés de la reproduire » (*Avertissement*, p. VI-VII).
4. *Avertissement des Figures autres que tropes*, p. V-VI.
5. *Avertissement* de la 4^e édition des *Tropes*, p. VII.
6. Cf. A.E. Chaignet, *La Rhétorique et son histoire*, Wieveg, Paris, 1888.
7. *Des tropes*, éd. Belin, 1818, p. 22.
8. P. 6.
9. Hugh Blair, *Leçons de rhétorique et de belles-lettres* (1783), traduction française par J.-P. Quénot, 3^e éd., Paris, Hachette, 1845, t. I, p. 114.
10. *Ibid.*, p. 242. Fontanier connaît bien la *Rhétorique* de Blair, une des plus célèbres du XVIII^e siècle, qu'il cite à plusieurs reprises.
11. Qu'il ait ou non existé dans un état antérieur de la langue n'a ici aucune importance : la rhétorique, portant des états de *conscience linguistique*, est enfermée dans la synchronie. Ajoutons que pour Fontanier l'absence de *mot propre* fait catachrèse même s'il existe une *expression propre* en plusieurs mots (donc en circonlocution) : ainsi, *violon* pour « joueur de violon » n'est qu'une catachrèse de métonymie (*violoniste* est postérieur).
12. La catégorie annexe des « tropes mixtes » ou syllepse n'est pas une quatrième espèce ; elle n'est même pas véritablement une catégorie « mixte », ce qui supposerait une superposition de plusieurs tropes dans le même mot (cela se produit, mais c'est tout autre chose : ainsi dans « boire un verre », on a à la fois une métonymie désignant le contenu par le contenant et, selon Fontanier, une synecdoque désignant ce contenant par sa matière). La syllepse résulte de la présence simultanée dans la même proposition, voire dans le même mot, du sens propre

et du sens figuré : *Rome n'est plus dans Rome*, ou encore, *Brûlé de plus de feux que je n'en allumai*.

13.

Ainsi, *fer* pour « épée », *verre* pour « récipient en verre » sont pour Fontanier des synecdoques en tant qu'il voit dans la matière une partie de la chose ; mais on peut aussi bien, ou mieux, y lire des métonymies, car le concept de la matière dont il est fait n'est pas inclus tout entier dans celui de l'objet.

I.

Introduction à la réédition de Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968.

Quelles valeurs esthétiques ?¹

La notion de « valeur esthétique », telle qu'on l'emploie couramment, c'est-à-dire au sens de valeur objective et donc universelle, me semble reposer sur une série de pétitions de principe, de confusions et de malentendus que je voudrais tenter de dissiper ici, en prenant les choses, sinon d'un peu plus haut, du moins d'un peu plus loin.

On peut, me semble-t-il, poser en principe qu'aucune valeur d'aucune sorte n'est objective et absolue, parce que rien, par définition, ne peut présenter de « valeur », c'est-à-dire valoir quelque chose, qu'aux yeux de quelqu'un ou de quelques-uns : valoir, c'est inévitablement *valoir-pour* : toute valeur est, en ce sens, relative. Tel objet vaut beaucoup pour tel sujet, beaucoup moins, voire rien du tout pour tel autre. Il peut advenir, par hasard ou par nécessité, et j'y reviendrai, qu'il vaille autant pour tous, mais il ne se peut qu'il vaille (quoi que ce soit) *en lui-même*, indépendamment d'un ou plusieurs sujets qui l'évaluent – ou le valorisent.

On peut également poser en principe – mais je crois bien que ces deux principes n'en font qu'un – que le mot « valeur » est inséparable du mot « jugement », auquel il est toujours, explicitement ou implicitement, lié dans la notion de « jugement de valeur ». Je ne prétends certes pas que tout jugement soit de valeur (lorsque je « juge » qu'il pleut, il s'agit évidemment d'un jugement de fait, ou de « réalité », correct ou erroné), mais il me semble évident de soi que toute valeur est, et ne peut être, que le prédicat d'un jugement, ou si l'on préfère, que toute valeur est et ne peut être que jugée ; valoir, c'est être jugé. Pour le dire encore autrement, il n'y a de valeur que *de* quelque chose (ou de quelqu'un) *pour* quelqu'un. Aussi l'expression courante « les valeurs », avec ou sans majuscule, procède-t-elle d'une réification tout à fait absurde – absurde, mais sans doute fort commode pour ériger et imposer certains jugements de valeur en principes absolus et universels. En revanche, une expression comme

« les valeurs de la République (ou : de la démocratie) » me semble tout à fait correcte (quoique aujourd'hui un peu tympanisante), si du moins l'on entend par là que certaines conduites ou institutions *valent* mieux que d'autres aux yeux de personnes et de groupes attachés au mode républicain, ou démocratique, de gouvernement. Si une telle notion me paraît valide, ce n'est pas tant parce qu'il se trouve que, comme on dit, je « partage » (plus ou moins) ces « valeurs », c'est-à-dire ces jugements, que parce que le complément de nom, ou l'adjectif, indique ici clairement le caractère relatif des « valeurs » invoquées : les « valeurs démocratiques » sont les conduites et institutions de toutes sortes qui font l'objet de jugements de valeur positifs de la part des démocrates. Désigner ces valeurs relatives comme « les valeurs », autrement dit, comme des valeurs *en soi* et dans l'absolu, ce serait, de leur part, dénier qu'il puisse exister des « valeurs » autres que démocratiques – des valeurs aristocratiques, par exemple –, ce qui me semble contraire à toute réalité, à toute logique, et, au passage, à toute démocratie. Il est donc légitime de parler, en ce sens dérivé, ou elliptique, des « valeurs » démocratiques, aristocratiques, chrétiennes, ou autres, mais en aucun cas des Valeurs (en soi). Tout aussi légitime, quoique aussi dérivée, l'expression « nos valeurs », qui signifie évidemment « les jugements de valeur que je partage avec vous » – restant à définir en l'occurrence l'application du pronom « vous », et à s'assurer de la réalité de ce consensus.

J'ai posé en évidence logique le caractère relatif de toute valeur, ce qui revient à poser en principe le caractère subjectif de tout jugement de valeur. C'est ce caractère qui distingue le jugement de valeur du jugement de réalité, non pas en ce sens qu'un jugement de réalité pourrait n'être pas subjectif – il l'est au contraire tout aussi nécessairement, puisque seul un sujet peut porter un jugement et que de ce fait tout jugement est *par définition* subjectif –, mais en ce sens qu'un jugement de réalité, quoique nécessairement subjectif dans sa source, peut être soumis à l'épreuve des faits : si je juge que la somme des angles d'un triangle est égale à quarante-cinq degrés, ce jugement peut être soumis à une vérification empirique, devant laquelle je ne pourrai que m'incliner, sauf entêtement stupide ou mauvaise foi. Au contraire, si je juge sympathique une personne, ou agréable un paysage, aucune vérification ne peut m'obliger à changer d'avis, et à vrai dire aucune vérification n'est ici tout simplement concevable.

Tout jugement est donc subjectif, mais les jugements de valeur, et eux seuls, sont irréductiblement subjectifs parce que irréfutables – ce qui ne signifie certes pas véridiques, bien au contraire, comme nous le savons au moins depuis Popper. Mais avant d'aller plus loin, je veux noter qu'un jugement de *réalité subjective*, du type « J'aime cet objet », dont Durkheim a bien montré¹ qu'il n'était nullement un jugement de

valeur, peut être lui aussi irréfutable, quoique pour une autre raison : nul ne peut savoir mieux que moi si j'aime ou si je n'aime pas un objet, et donc nul ne peut réfuter une telle assertion. Mais cette irréfutabilité est purement empirique, dans la seule dépendance des faibles moyens d'investigation dont nous disposons en général sur la subjectivité d'autrui ; elle n'est pas de principe : les tenants de la psychanalyse ne manquent pas de s'aventurer sur ce terrain, parfois avec succès, et les détecteurs de mensonge obtiennent souvent des résultats que l'on peut assimiler à de telles réfutations. L'irréfutabilité des jugements de valeur est d'un autre ordre, proprement logique et donc de principe. Pour mieux cerner cette distinction, il suffit peut-être de considérer un instant le jugement de valeur pour ce qu'il est en effet, c'est-à-dire pour un jugement de réalité subjective déguisé : soit « Cette fleur est belle » comme signifiant, ou plutôt *révélant* simplement « J'aime cette fleur ». Si, ayant d'abord produit la première assertion (jugement de valeur), je me rabats prudemment sur la seconde (jugement de réalité subjective), un psychanalyste pourrait éventuellement me démontrer que j'ai tort de *croire aimer* cette fleur, mais il ne pourra me démontrer *que j'ai tort de l'aimer* – propos aussi absurde que le propos contraire. C'est en ce sens, évidemment logique, que les jugements de valeur, et même les moins partagés, sont irréfutables.

Il faut pourtant distinguer, parmi ces jugements, entre ceux qui échappent à toute norme transcendante, et que j'appellerai jugements de valeur *libres*, ou *autonomes*, et ceux qui sont nécessairement soumis à une ou plusieurs normes extérieures, et que j'appellerai donc *hétéronomes*. Je dois d'abord préciser que cette distinction ne coïncide pas avec celle entre jugements individuels et collectifs : un *sujet* n'est pas nécessairement un *individu*, et un jugement de valeur, nécessairement subjectif, peut fort bien être le fait d'un *groupe* d'individus qui le partagent, et que l'on peut à ce titre et sur ce point considérer, toujours avec Durkheim, comme un *sujet collectif*, quelle que soit la définition de ce groupe. Pour choisir volontairement un exemple un peu daté, on observait jadis que certains jeunes gens jugeaient les Beatles « supérieurs » aux Rolling Stones, et d'autres l'inverse : ce désaccord partageait généralement de manière assez imprévisible une même classe d'âge, et, supposons-le, sans autres distinctions sociales déterminantes, si bien qu'on pouvait dire que le « groupe » formé par les « fans » des Beatles, ou des Rolling Stones, n'avait pas d'autre trait distinctif que cette préférence musicale. Mais supposons que l'on ait pu en percevoir d'autres, et établir, par exemple, que les jeunes bourgeois préféraient les Beatles et les jeunes de milieu populaire les Rolling Stones : cela indiquerait seulement une certaine affinité entre telle condition sociale et telle disposition

musicale, sans que cette affinité, qui resterait éventuellement à expliquer, pût déterminer une *norme* au sens fort, de nature à produire elle-même une véritable obligation : un jeune bourgeois pouvait dans cette hypothèse préférer les Rolling Stones à titre de pure déviance individuelle, fût-ce en bravant la désapprobation, plus ou moins violente, de son milieu. J'aurais d'ailleurs pu imaginer une affinité de disposition plus mystérieuse, mais dûment attestée par des statistiques, telle que celle-ci : « les blonds préfèrent les Beatles et les bruns les Rolling Stones », répartition qui n'aurait correspondu, dans cette hypothèse fantaisiste, à aucune sorte d'agrégation, mais à une détermination physiologique transversale à toute division sociale, au moins dans la population d'Europe occidentale, où la couleur des cheveux détermine évidemment une classe logique, mais non un groupe social et encore moins ce qu'on appelle aujourd'hui une « communauté ». De nouveau, bien sûr, rien n'exclurait qu'un jeune brun préférât les Beatles ou un jeune blond les Stones, sans même en ce cas, du moins je le suppose, encourir le moindre blâme de la part d'une classe dépourvue de toute conscience de groupe, et donc de toute capacité à formuler des critères de conformité.

J'emploie cette expression, « critères de conformité », pour désigner certains types de norme sociale qui ne comportent pas encore d'*obligation* véritable, c'est-à-dire reconnue et intériorisée par celui à qui elle s'impose. Je ne suis pas certain que la frontière soit bien étanche entre ces deux types, mais je pose en hypothèse que la norme de conformité sociale (celle que présente, dans mon exemple, le groupe défini comme « jeunes bourgeois » ou « jeunes prolétaires », et non celui des jeunes blonds ou bruns), ou ce qu'on appelle couramment le conformisme, n'est pas de nature à imposer ce type d'obligation intérieure. La pression du milieu, quand « milieu » il y a, c'est-à-dire communauté consciente et plus ou moins organisée, peut certes peser de diverses façons sur les jugements esthétiques de ses membres, jusqu'à les inquiéter ou les contrarier, mais elle ne fait pas à proprement parler obligation, parce que – peut-être faut-il dire plus prudemment *dans la mesure où* – l'éventuelle déviance axiologique ne menace pas la cohésion ou la survie d'un groupe, dont la cohésion ou la survie n'est peut-être d'ailleurs pas elle-même une nécessité absolue : le groupe « jeunes bourgeois » ou « jeunes prolétaires » pourrait bien disparaître en tant que groupe culturel, ou ces deux groupes se dissoudre et se fondre, sans que rien de vital fût menacé. Il se pourrait d'ailleurs, à certains égards, que cette fusion ait déjà eu lieu, à la faveur d'une évolution relativement récente, qui tend à investir chaque classe d'âge d'un habitus culturel spécifique.

Il faut donc distinguer de ces *normes de conformité* ce que j'appellerai maintenant des *normes d'obligation*. Les normes

d'obligation sont celles qui procèdent, dans une collectivité quelle qu'elle soit, d'une nécessité vitale, celles dont l'observance conditionne l'existence même de cette collectivité. L'exemple-type, selon les ethnologues, en est évidemment la prohibition de l'inceste, dont la traduction en termes de jugement de valeur est que l'inceste, dans ses diverses variantes, est une mauvaise action. Le commandement biblique « Tu ne tueras point » en est un autre, et je ne vais pas en égrener la liste, qui est bien connue, sinon toujours respectée de tous. Les jugements qu'on appelle « éthiques » relèvent typiquement de cette catégorie, dont Kant a formulé le principe général sous le terme, justement, d'« impératif catégorique », et sous la forme : « Agis toujours comme si la maxime de ton action devait être érigée en maxime universelle. » Ces notions de norme d'obligation et d'impératif catégorique ne supposent nullement, selon moi, que les jugements de valeur auxquels elles se rapportent ne soient pas subjectifs, ce qui encore une fois n'a aucun sens à mes yeux : elles signifient seulement que ces jugements ne peuvent déterminer des *conduites* que s'ils sont conformes à la norme d'obligation considérée. Kant ne dit pas : « *Juge* comme si la maxime de ton jugement... », mais bien : « *Agis* comme si la maxime de ton action... » Rien en principe ne m'interdit de *juger* que le meurtre, le viol ou l'inceste est une bonne action, et rien d'ailleurs ne peut m'en empêcher. Ce qui m'est interdit par la Loi morale, ou la norme sociale, c'est de conformer mes actions, mon discours et mon attitude à l'égard des actions d'autrui, à un tel jugement, que je ne puis dès lors que « garder pour moi », puisque son expression publique fait déjà, le plus souvent, l'objet d'un interdit, comme « apologie de » ou « incitation à » une conduite prohibée. C'est cette prohibition qui entrave, sinon la doctrine intérieure, au moins l'expression publique et *a fortiori* l'application pratique des jugements non conformes aux normes d'une société, ou peut-être de toute société, ou de l'espèce humaine considérée comme la Société globale qu'elle est sans doute, tant bien que mal, en voie de devenir. Cette entrave se nomme « contrainte » lorsqu'elle est subie, et « obligation » lorsqu'elle est librement acceptée au nom de tel ou tel principe transcendant, par exemple religieux – ou logique, comme l'est en un sens l'impératif kantien, qui impose aux conduites humaines une règle de cohérence. Un grand nombre de nos actions ne sont guère régies que par des contraintes subies sans trop d'adhésion intérieure, comme le fait de payer ses impôts ou de respecter les places de stationnement, et celles-là ne déterminent guère de ce qu'on puisse qualifier de « jugements de valeur ». Il n'y a à proprement parler jugement de valeur éthique que lorsqu'une règle d'action dictée par le souci de survie d'un groupe se trouve acceptée et assumée par un sujet, individuel ou collectif. C'est en ce sens qu'un jugement de valeur peut

être l'objet, non pas d'une contrainte, ce qui n'a aucun sens, car un jugement contraint n'est pas un jugement, mais d'une obligation. C'est le champ d'application de ce que j'appelle des « normes d'obligation », et ce champ est donc par excellence celui des jugements éthiques, dont l'universalité est, comme on le sait, diversement contestée, mais qui me paraît englober tous les domaines de la vie en commun, y compris celui de la vie politique : les « valeurs » politiques auxquelles je faisais allusion tout à l'heure ne me semblent mériter ce terme que parce qu'elles sont assumées comme des valeurs morales, faute de quoi elles ne relèveraient, me semble-t-il, que de critères tout à fait objectifs d'efficacité : une politique est plus ou moins efficace par rapport à son but, et cela se rapporte à des critères de fait ; ce but lui-même est plus ou moins « juste », et ce critère-là se rapporte à des jugements de valeur qui ne peuvent être que d'ordre éthique. Quand on parle de « valeurs politiques », on pense donc en fait à des valeurs morales, dont l'universalité (à défaut d'objectivité) se fonde sur des normes sociales, et éventuellement religieuses, d'obligation. Qu'en est-il donc, à cet égard, des prétendues « valeurs esthétiques » ?

Kant, on le sait, qualifiait d'« esthétique » ce qu'il appelait le « jugement de goût », et que nous appelons aujourd'hui, précisément, jugement esthétique. Cette qualification n'était pour lui nullement redondante ; elle désignait en fait le caractère irréductiblement subjectif, c'est-à-dire dépourvu de critères objectifs, que le « jugement de goût » partage selon lui avec le jugement d'agrément physique, par exemple sur la saveur d'un breuvage ou d'un aliment, dans un système qui n'assumait apparemment pas la distinction entre jugements de valeur et jugements de réalité. En l'assumant à sa place et sans son accord, on peut dire que tout jugement est subjectif, mais que les jugements de réalité sont fondés sur, et donc assujettis à des critères objectifs, et que les jugements de valeur, à leur tour, se répartissent pour l'essentiel en jugements éthiques, qui sont assujettis à des normes d'obligation, et sur lesquels je ne reviendrai plus, et jugements « esthétiques », au sens large, qui ne sont assujettis ni à des critères objectifs ni à des normes d'obligation, mais, au maximum, à des normes non obligatoires de conformité, et souvent à aucune norme d'aucune sorte. C'est en ce sens que je les qualifiais à l'instant d'« autonomes », puisque dans ces deux cas ils ne dépendent d'aucune obligation. Cette catégorie comprend donc à la fois les jugements d'agrément physique, du type « Ce vin est bon », et les jugements esthétiques au sens strict, du type « Cette fleur est belle ». La distinction entre ces deux sortes dépend, on le sait, d'un autre trait, qui est le caractère « désintéressé » du jugement esthétique, qui ne porte que sur l'apparence de l'objet, au nom d'un plaisir ou déplaisir

éprouvé à son seul aspect, éventuellement illusoire, sans considération de l'intérêt que nous pouvons prendre à son existence réelle. Mais je vais laisser de côté, à son tour, le jugement d'agrément, pour ne plus considérer maintenant que le jugement de valeur esthétique, au sens actuel de ce terme.

Son autonomie, je le répète, tient au fait qu'aucune norme d'obligation ne pèse sur lui, qui serait dictée par un quelconque intérêt collectif ou supérieur : le jugement esthétique, si extravagant puisse-t-il paraître aux yeux d'autrui, n'est *en lui-même* de nature à nuire à personne, individu ou groupe, et ne peut chagriner que son éventuelle intolérance. Si mon enthousiasme pour une musique me pousse à l'écouter dans des conditions susceptibles de gêner mes voisins (c'était un des griefs de Kant contre cet art), il est clair que cette nuisance ne tient pas à mon jugement, mais à la conduite qu'il m'inspire et qu'il ne détermine pas de manière nécessaire : ce n'est pas mon goût pour Wagner qui lèse mon voisin, c'est la puissance de mon ampli : si j'aimais Wagner trois fois plus fort et l'écoutais trois fois moins fort, il s'en trouverait logiquement trois fois mieux, sauf fanatisme de sa part – fanatisme qui à son tour ne serait éthiquement condamnable que s'il le conduisait à intervenir dans ma conduite esthétique privée. L'incompréhension du jugement contraire qui accompagne souvent le jugement esthétique, et qui lui est même en un sens consubstantielle, n'est en elle-même nullement dommageable tant qu'elle ne détermine aucune conduite d'empêchement, de contrainte ou d'intimidation, et qu'elle en reste à l'état de jugement : mon voisin et moi pouvons sans inconvénient ni préjudice, dans notre for intérieur, nous tenir réciproquement pour des béotiens. Considérée en elle-même, une « valeur esthétique » ne peut en aucun cas menacer le lien social et la paix d'autrui. Cette innocuité, qui est l'autre face de sa gratuité, garantit en principe sa liberté, sauf contrainte exercée de l'extérieur par un individu ou un groupe, comme lorsqu'un régime totalitaire prive certains individus de l'objet même de leur plaisir esthétique, ou leur impose un objet de déplaisir, d'une manière manifestement arbitraire et que ne fonde que l'emploi de la force. Les régimes totalitaires n'ont d'ailleurs pas le monopole de ce type de nuisance esthétique, puisque même en démocratie le goût de la majorité, ou parfois simplement de certains de ses représentants, peut s'imposer à tous, et sans échappatoire possible, en fait de monuments publics ou de manifestations collectives.

Je ne veux pas arguer de ces exemples marginaux, qui tiennent à une collusion fâcheuse, quoique difficilement évitable, entre le goût et le pouvoir, pour accabler trop facilement toute espèce de désir d'imposer à autrui ses propres valeurs esthétiques, d'autant que ce désir, que Kant appelait « prétention à l'universalité », habite plus ou

moins chacun de nous, en chacun de ses jugements. Je ne veux pas non plus exposer ici les raisons qui me font rejeter l'idée kantienne selon laquelle cette prétention serait légitime, car fondée sur une prétendue communauté de sensibilité, et donc de réponse esthétique, entre les êtres humains. Il me semble que l'évolution historique et culturelle, depuis deux siècles, a rendu de plus en plus douteuse l'existence d'une telle communauté universelle et *a priori*. Le fait tout simple, que j'ai essayé de montrer ailleurs, est que le jugement esthétique est un jugement de valeur qui se prend pour un jugement de réalité, c'est-à-dire un jugement de réalité subjective (« J'aime cette fleur ») qui s'exprime en jugement de réalité objective : « Cette fleur est belle ». Ce mouvement illusoire s'appelle « objectivation », et je le crois inhérent à tout jugement esthétique.

Cette prétention à l'universalité, qui ne peut plus guère se fonder sur le mythe de la communauté universelle des sensibilités, s'appuie plutôt aujourd'hui, me semble-t-il, sur une confusion entre les valeurs esthétiques, autonomes et relatives par définition, et les valeurs éthiques, qui tiennent leur caractère « absolu », c'est-à-dire obligatoire, des raisons essentiellement sociales (éventuellement sacralisées par des motifs religieux) que j'indiquais tout à l'heure ; ou, pour le dire autrement, et sans doute de manière plus précise, sur une confusion entre normes de conformité et normes d'obligation. C'est sur ce point que je voudrais insister maintenant.

Comme les individus, les groupes, pour autant qu'ils prennent conscience de leur identité et d'une communauté de goût qui tient pour l'essentiel à une communauté de culture, tendent naturellement à ériger ce goût en « valeur », c'est-à-dire à convertir cette communauté empirique en norme de conformité, puis cette norme de conformité en norme d'obligation capable de s'imposer à tous leurs membres, et au-delà, à tous les groupes. La notion la plus efficace à cet égard est évidemment celle de « bon goût », que l'on appelle parfois, par une ellipse révélatrice de bonne conscience, le « goût » tout court. De qui partage mon goût, je dis spontanément qu'il a bon goût, ou plus simplement qu'il a du goût. La première assertion implique qu'il peut effectivement exister une certaine diversité des goûts, mais que certains goûts sont meilleurs que d'autres, ou plus exactement qu'un certain goût (le mien) est meilleur que les autres, que l'on décrète « pathologiques » en raison de telle ou telle infirmité, comme les hépatiques qui ne perçoivent plus les couleurs : c'était la thèse de Hume dans son essai au titre emblématique, *Sur la norme du goût* ; s'il n'y a qu'un bon goût contre plusieurs mauvais, comme il n'y a qu'une vérité contre plusieurs erreurs ou mensonges, il devient légitime de le qualifier de « goût », tout court et dans l'absolu, et de rejeter les autres

dans l'absence de goût.

Mais cette manœuvre d'exclusion souffre d'une faiblesse manifeste : c'est qu'elle reste en toute circonstance réversible. Lorsque deux groupes, comme nos partisans des Beatles et des Stones, s'opposent sur un ensemble, ou plutôt sur deux ensembles de « valeurs esthétiques », l'un d'eux peut bien tenter de prendre l'avantage sur l'autre selon la posture dépréciative que je décris ailleurs², et qui consiste moins à militer pour sa propre préférence (« Tu devrais aimer ceci ») qu'à déstabiliser la préférence adverse (« Comment peux-tu aimer cela ? »), mais cet avantage n'est jamais tout à fait à l'abri d'une riposte symétrique, et la querelle risque fort, en ce cas, de rester irrésolue, sans vainqueurs ni vaincus. C'est ici que les normes de conformité qui s'opposent sans succès doivent tenter de se convertir en normes d'obligation. Cette conversion consiste à présenter, explicitement ou non, les valeurs esthétiques comme dépendant de valeurs éthiques, qui sont les seules à bénéficier légitimement d'une norme d'obligation ; ou plus exactement, elle consiste à affecter certaines valeurs esthétiques (celles que l'on favorise, bien sûr) de ce que j'appellerai un peu sèchement un coefficient de valeur éthique, et donc comme une prime à la valeur ajoutée.

Encore faut-il souvent tenir compte de la pluralité, que j'évoquais plus haut, de ces normes elles-mêmes : ainsi, entre la morale commune, civique, « républicaine » et plus ou moins chrétienne, qui préside aujourd'hui au fonctionnement officiel de notre société, et celle, aristocratique à sa façon, de telles « bandes de jeunes » liées par un code « d'honneur » et de rébellion, il y a évidemment opposition – même si le principe de la première lui impose parfois quelque tolérance à l'égard de la seconde – et chacune de ces éthiques peut survaloriser un ensemble de partis esthétiques, l'un privilégiant, disons, l'équilibre et l'autre la violence. Ce ne sont pas les exemples actuels qui manquent, dont notre antique querelle entre fans des Beatles et des Stones, ou encore celles entre partisans et adversaires du be-bop, puis du free jazz, présentait peut-être un archétype. On sait aussi comment se surinvestissent aujourd'hui, en termes de morale civique, les affrontements autour de l'art (plastique) contemporain³, mais il y avait déjà beaucoup de cela, *mutatis mutandis*, dans l'accueil, favorable et défavorable, fait jadis aux œuvres d'un Corneille (querelle du *Cid*), d'un Hugo (querelle d'*Hernani*), d'un Wagner, d'un Manet ou d'un Picasso. Dans ce genre de cas, le différend esthétique s'adosse, consciemment ou non, à un conflit d'éthiques, où il ne trouve aucune voie de résolution, mais plutôt, je le crains, un risque d'aggravation. En revanche, la situation conflictuelle ne fait sans doute qu'accentuer, au sein de chacun des camps opposés, la confusion de normes dont je parle, et qui impose en quelque sorte le « silence dans les rangs »,

puisqu'elle donne au besoin de conformité esthétique la force d'une obligation morale, et à toute déviance de goût l'allure d'une sorte de trahison.

Mais, quel qu'en doive être le succès, ces entreprises de survalorisation ne peuvent sans doute guère porter sur des objets esthétiques naturels, à moins de faire, comme le voulait Kant, de l'intérêt pour la beauté de la nature le signe « d'un état d'âme favorable au sentiment moral »⁴. Pour diverses raisons historiques, une telle liaison symbolique a largement déserté notre horizon de pensée, et le privilège de moralité, devenu depuis Hegel privilège de spiritualité, s'attache aujourd'hui de préférence aux œuvres d'art, en tant que « produits de l'esprit »⁵. Les querelles relatives aux « valeurs esthétiques » reposent donc souvent aussi sur une confusion entre l'appréciation esthétique en général et l'appréciation artistique en particulier, c'est-à-dire l'appréciation des seules œuvres d'art, qui ne constituent pourtant qu'une partie, peut-être une minorité, de nos objets esthétiques.

Je sais que cette dernière distinction est parfois contestée au nom de l'idée que les objets esthétiques qui ne sont pas des œuvres d'art – comme lorsque j'admire pour sa « beauté » un objet naturel comme une fleur ou un animal, ou qui n'en sont pas de manière certaine, comme lorsque j'admire pour le même motif un masque africain ou une fresque magdalénienne dont j'ignore la fonction d'origine – que ces objets esthétiques-là, donc, ne sont tels que parce que notre culture artistique nous les a rendus tels en les investissant d'une valeur qu'ils ne tirent que de cet investissement même : le masque africain devrait sa valeur esthétique à l'écho en retour qu'y trouvent des toiles proto-cubistes de Picasso, les paysages d'Île-de-France ou de Normandie devraient la leur au sort que leur ont fait Corot et les impressionnistes, les brumes sur la Tamise devraient tout leur charme, voire leur perceptibilité, à la magie de Turner, etc. Comme l'indique ce dernier exemple, un tel propos renvoie au célèbre paradoxe d'Oscar Wilde, selon lequel c'est la nature qui imite l'art : « La vie imite l'art bien plus que l'art n'imité la vie [...] Sans doute y eut-il à Londres des brouillards depuis des siècles. C'est infiniment probable, mais personne ne les voyait, de sorte que nous n'en savions rien. Ils n'eurent pas d'existence tant que l'art ne les eut pas inventés [...] Cette blanche lumière frémissante que l'on voit maintenant en France, avec ses singulières taches mauves et ses mobiles ombres violettes, c'est la dernière fantaisie de l'art, que la nature, il faut l'avouer, reproduit à merveille. Où elle composait des Corot et des Daubigny, elle nous offre maintenant d'adorables Monet et des Pissarro enchanteurs. » Cette page de Wilde, on le sait aussi, trouve un écho

fidèle dans une autre page, de Proust dans *Le Côté de Guermantes*, qui montre l'action exercée par Renoir sur notre vision du corps féminin, ou des voitures dans la rue⁶.

Alain Roger, qui rapproche justement ces deux pages dans son *Court traité du paysage*, qualifie ce paradoxe de « révolution copernicienne »⁷. Cette expression évoque évidemment la philosophie de Kant, qui l'appliquait à la manière dont lui-même plaçait l'activité de l'esprit au centre de toute connaissance du monde, et dont l'esthétique, comme je l'ai déjà rappelé, place l'exercice du jugement de goût à la source de toute valeur esthétique, faisant du « beau », non plus une propriété réelle de l'objet, mais le simple prédicat d'une appréciation purement subjective. Mais la « révolution » wildienne ou proustienne pousse évidemment d'un cran supplémentaire celle de la *Critique du jugement* : Kant disait simplement (en substance) : quand je déclare qu'une fleur est belle, j'exprime par là, en l'objectivant, mon goût pour cette fleur, qui n'est en elle-même ni belle ni laide, mais qui simplement me plaît ou me déplaît. À cette première réduction, subjectiviste, Wilde et Proust en ajoutent en somme une seconde, que l'on pourrait qualifier d'*artiste*, et qui pose que mon goût ou dégoût pour cette fleur est lui-même d'origine, non pas personnelle, et encore moins naturelle, mais culturelle, comme déterminé, à travers ma propre culture artistique, par l'évolution et les « révolutions » de l'art auxquelles j'ai été exposé directement ou indirectement : j'aime un paysage à la Corot ou une femme à la Renoir parce que mon goût en fait de paysages ou de silhouettes féminines a été formé soit par la contemplation des toiles de ces peintres, soit par mon imprégnation dans une culture elle-même imprégnée des « valeurs » esthétiques générées par ces tableaux. D'où l'idée, défendue entre autres par Alain Roger, selon laquelle un objet esthétique que nous croyons naturel, comme un paysage ou un corps de femme, n'est « esthétique » (c'est-à-dire, comme je le pense également, objet de jugement esthétique) qu'en tant qu'il est, d'un mot qui nous vient de Montaigne *via* l'esthéticien français Charles Lalo, « artialisé », c'est-à-dire modifié par l'art, soit *in situ*, par l'art du jardinage, du maquillage ou de la mode, soit *in visu*, par l'influence des peintres ou des sculpteurs qui ont modifié notre vision de ces objets. C'est cette artialisation qui nous fait passer de la *nudité* naturelle au *nu* artistique, et du simple *pays* à ce que nous ne qualifions de *paysage* que par référence au sort que la peinture, et donc la culture, a fait à ce que nous appelons naïvement la nature. Sans l'action de l'art, la nature ne pourrait être un objet esthétique, et ne pourrait donc présenter aucune valeur esthétique, ni positive ni négative.

Cette thèse me semble à la fois juste et excessive, et cette nuance est assez bien, quoique sans doute involontairement, illustrée par deux

phrases de Charles Lalo que je vais citer dans l'ordre où les cite Alain Roger lui-même ; la première dit : « La nature, sans l'humanité, n'est ni belle, ni laide. Elle est anesthésique. » La seconde : « La beauté de la nature nous apparaît spontanément à travers un art qui lui est étranger. »⁸ Il y a une contradiction évidente entre l'idée que la nature en elle-même n'est ni belle ni laide et celle que sa « beauté » puisse nous apparaître d'une manière ou d'une autre, mais Lalo veut certainement dire, dans sa deuxième phrase, que la nature nous *semble* belle [ou laide] à travers l'art, qui seul la rend telle à nos yeux. Pour le dire vite, je me sens parfaitement d'accord avec la première phrase : la nature sans l'homme n'est ni belle ni laide, tout simplement parce que le jugement qui la rend belle ou laide ne peut être que le fait d'un être humain (c'est la première « révolution esthétique », celle de Kant). En revanche, la seconde phrase (« La beauté de la nature nous apparaît à travers un art »), qui exprime la seconde « révolution » (celle d'Oscar Wilde, de Lalo donc et de quelques autres), me semble excessive, parce qu'elle passe, et prétend nous faire passer, d'un extrême (« la nature en elle-même est un objet esthétique ») à l'autre : « la nature ne peut devenir esthétique que par l'action de *l'art* ». Je n'en crois rien, et je pense d'ailleurs que les œuvres d'art elles-mêmes ne sont pas plus « esthétiques » en soi – c'est-à-dire sans un sujet esthétique qui les éprouve comme telles – que les objets naturels, ou les produits humains non artistiques. Le facteur esthétisant, dans tous ces cas, c'est selon moi la sensibilité d'un être humain, que cette sensibilité soit ou non informée, d'une manière ou d'une autre, par une culture artistique directe et personnelle, ou indirecte et socialement diffuse. En passant directement de l'idée (prékantienne) d'une « valeur esthétique » immanente aux objets, par exemple naturels, à l'idée wildienne d'une valeur esthétique réservée aux œuvres d'art et indirectement communiquée aux objets naturels par la seule action, *in situ* ou *in visu*, des œuvres d'art sur la sensibilité des récepteurs humains, les tenants de cette thèse passent, selon moi, par-dessus le cheval. Et du même coup ils abandonnent en faveur de l'art le subjectivisme kantien et le relativisme qui pour moi en découle, puisque selon eux, les œuvres d'art, et elles seules, se trouvent dotées d'une « valeur esthétique » immanente, qui ne dépend plus d'aucune appréciation subjective : selon eux, la nature n'est pas belle sans l'art, mais l'art est beau par lui-même, puisqu'il est capable de rendre belle, à nos yeux, la nature. En somme, cette thèse, subjectiviste à l'égard de l'esthétique naturelle, devient objectiviste à propos de l'art, ce qui me semble tout à fait insoutenable, car selon moi, l'œuvre d'art, tout comme la nature selon Lalo, n'est « ni belle ni laide » sans le regard esthétique d'un récepteur. Et ce regard, certes presque toujours plus ou moins informé par l'art, ne l'est pas de manière nécessaire et absolue : pour citer de nouveau

Proust, en l'occurrence plus nuancé que Wilde, à propos des natures mortes de Chardin : « Si tout cela vous semble maintenant beau à voir, c'est que Chardin l'a trouvé beau à peindre. Et il l'a trouvé beau à peindre parce qu'il le trouvait beau à voir »⁹ – phrase qui place au point de départ de l'ensemble une appréciation esthétique apparemment libre de toute influence artistique. Je sais bien que Chardin n'est pas le premier peintre de natures mortes, mais je sais aussi que ce genre a bien dû commencer un jour par une première nature morte, qui par définition ne s'inspirait d'aucun modèle pictural antérieur. L'idée « formaliste », en somme, que l'art, et la nature même, ne procèdent que de l'art, est certes une idée stimulante, mais à condition de ne pas la prendre trop longtemps à la lettre, de ne pas s'y enfermer, et de ne pas en être dupe. S'il est vrai, comme je le pense, que l'attention esthétique *esthétise* son objet, et si l'on peut, de ce fait, dire par métaphore qu'il l'artialise *in visu*, puisqu'un objet (rendu) esthétique n'est pas loin de fonctionner comme une œuvre d'art, il me semble décidément excessif de poser comme un fait universel que cette artialisation-là passe inévitablement par, si j'ose dire, l'artialisation *in actu* d'une production artistique antérieure. Je trouve même qu'une telle idée déprécie abusivement l'activité propre à la conduite esthétique : lorsque j'attribue à un objet quelconque, par exemple un paysage, une valeur esthétique et de ce fait *quasi artistique*, il se peut sans doute, et il advient très souvent, que j'agisse ainsi, consciemment ou non, sous l'influence d'une œuvre antérieure, mais il se peut aussi, après tout, que mon activité esthétique procède alors d'une sensibilité, et donc d'une quasi-créativité autonome et personnelle, quelle que soit la part de culture artistique qui entre dans la formation de ma sensibilité. Et si je m'appelle Corot, Pissarro ou Cézanne, il n'est peut-être pas trop spécieux de dire que mon attitude esthétique subit alors l'influence d'une œuvre *ultérieure*, celle-là même que je m'apprête à produire selon le motif invoqué par Proust : « beau à peindre parce que beau à voir » – voir, *ce qui s'appelle voir*, étant alors déjà une façon de peindre ce qui parfois n'est beau à voir qu'en tant que beau à peindre. Même si ces cas sont rares, voire exceptionnels, comme réservés aux artistes, et aux quasi-artistes qu'il nous arrive d'être dans nos conduites esthétiques¹⁰, il ne me semble pas de bonne méthode de les écarter *a priori* par un principe trop exclusif. Pour abuser encore d'une boutade de Duchamp, ce ne sont pas toujours, ou pas seulement des tableaux qui font les regardeurs.

À propos de cet objet esthétique assez spécifique qu'est le « paysage naturel », la position de Georg Simmel, qu'Alain Roger rapproche de celle de Lalo, et donc indirectement de la « révolution » wildienne, est en fait un peu plus modérée, et plus proche de celle que je défends ici. Ce que souligne justement Simmel, c'est qu'un paysage

n'est jamais un objet *donné* par la nature, mais plus ou moins construit par son « regardeur », au moins en tant que celui-ci, tout à la fois, *détache* de son contexte et *compose* en une individualité caractérisable (prédicable) un fragment du cosmos qui ne se propose jamais lui-même comme individu isolé – ce qu'on dirait sans doute moins pertinemment d'autres objets naturels comme une fleur ou un animal : « La nature, qui dans son être et son sens profonds ignore tout de l'individualité, se trouve remaniée par le regard humain – qui la divise et recompose ensuite des unités particulières – en ces individualités qu'on baptise paysages. »¹¹ Cette activité constituante peut bien, à coup sûr, être rapprochée de celle de l'artiste créateur – paysagiste ou autre. « Ce que fait l'artiste, écrit Simmel, – soustraire au flux chaotique et infini du monde, tel qu'il est immédiatement donné, un morceau délimité, le saisir et le former comme unité qui désormais trouve en soi son propre sens et coupe les fils le reliant à l'univers pour mieux les relier à soi – ce que donc fait l'artiste, c'est précisément ce que nous faisons aussi, dans de moindres dimensions, sans autant de principes, et sur un mode fragmentaire peu sûr de ses frontières, aussitôt que nous avons la vision d'un “paysage”, au lieu d'une prairie et d'une maison et d'un ruisseau et d'un cortège de nuages. »¹² Je parlais à l'instant du caractère « quasi artistique » de l'objet esthétique, et ce qualificatif s'applique aussi bien à l'attention esthétique elle-même, surtout lorsqu'elle doit, comme c'est le cas face à un paysage, extraire et délimiter elle-même son objet. Que cette délimitation soit souvent « peu sûre de ses frontières » – moins sûre évidemment que celle qu'opère le paysagiste dans les limites de son tableau, et que la fréquentation de ce type d'œuvres concoure à nous assurer dans cette activité constructive, cela ne fait pas de doute, mais cela, me semble-t-il, ne met pas l'attention esthétique entièrement sous la coupe de l'art. Simmel écrit avec plus de nuance que la perception d'un « paysage » comme tel constitue une œuvre d'art « *in statu nascendi* », et il précise cette qualification en opposant une telle perception à celle de la figure humaine : la « refonte de l'apparence humaine dans l'œuvre d'art est indiscutable ; mais elle se fait à partir du donné immédiat de cette apparence, alors qu'on arrive au tableau de paysage en passant par un degré intermédiaire en plus, le modelage des éléments naturels en “paysage” ordinaire, auquel ont déjà contribué forcément les catégories esthétiques, et qui se trouve *sur la voie de l'œuvre d'art*, qui est leur produit pur, autonomisé »¹³. Ce degré intermédiaire, celui de la constitution d'un « morceau de nature »¹⁴ en paysage, est bien d'ordre quasi artistique, mais ce quasi-là n'exige pas, pour être tel, le détour par l'activité proprement (canoniquement) artistique ; il serait sans doute plus juste de dire que l'attention esthétique, en elle-même, est ici déjà *quelque chose comme un art*, ce

qu'illustre assez bien la pratique photographique¹⁵.

C'est peut-être, de ma part et de la sorte, batailler un peu fort contre un aimable paradoxe fin-de-siècle, mais il se trouve que la position ici retracée jusqu'à Oscar Wilde remonte en fait à Hegel lui-même. En effet, celui-ci, rappelant le célèbre exemple kantien du chant du rossignol, qui (selon Kant) cesse de nous plaire si nous apprenons qu'il est en fait produit par un habile imitateur, renverse le propos pour affirmer que le chant d'un authentique rossignol ne nous plaît lui-même que « parce que nous entendons un animal, dans son inconscience naturelle, émettre des sons qui ressemblent à l'expression de sentiments humains. Ce qui nous réjouit donc, ici, c'est l'imitation de l'humain par la nature »¹⁶. Imitation par la nature de l'expression de sentiments humains : nous ne sommes pas loin, dans une esthétique qui fait précisément de l'art lui-même une telle expression, du paradoxe wildien d'une imitation de l'art par la nature. La deuxième « révolution copernicienne » en esthétique, si l'on veut la situer ainsi dans l'histoire, n'est donc séparée de la première que par les trois décennies qui s'écoulent entre la *Critique du jugement* (1790) et le cours d'esthétique de Hegel (1818). Elle coïncide bien avec le renversement opéré par Hegel de la valorisation kantienne du « beau » naturel en une valorisation antithétique du « beau » artistique, ou plutôt avec le privilège absolu accordé par Hegel à ce dernier comme « produit de l'esprit », auquel je reviens maintenant – privilège que cherche à légitimer la confusion entre valeurs esthétiques et valeurs morales ou spirituelles. Mais encore veut-on souvent prétendre que toutes les œuvres ne reflètent pas au même degré la supériorité de l'esprit, et c'est ici qu'intervient l'idée d'une « hiérarchie de valeurs » à l'intérieur du champ spécifique des œuvres d'art.

Cette idée s'investit un peu partout, à commencer par Hegel lui-même, qui fonde sa hiérarchie des arts sur le prétendu constat d'une évolution valorisée par ses propres soins. Aujourd'hui, cette prétendue hiérarchie inter-artistique a perdu beaucoup de sa vraisemblance, au profit d'une autre, *intra-artistique* celle-là, qui pose au sein de chaque art une échelle axiologique sur laquelle certaines œuvres, ou certains genres, surplomberaient d'autres œuvres ou d'autres genres, du fait de leur plus grande teneur en spiritualité : ainsi l'oratorio de Bach surclasserait-il à ce titre la chanson populaire, ou la fresque de Raphaël la nature morte de Chardin. De telles assertions n'ont rien d'absurde, mais il se trouve que leur critère axiologique, et donc que la hiérarchie qu'elles veulent établir n'est *pas* d'ordre esthétique, c'est-à-dire de l'ordre du jugement de goût. Je pense que ces deux plans doivent être soigneusement dissociés, en sorte que l'on puisse éventuellement accorder à une œuvre, ou à un genre, une supériorité

spirituelle, et à son concurrent une préférence esthétique, en disant par exemple, ce que bien des gens pensent sans oser le dire : « *La Passion selon saint Matthieu* est sans doute plus profonde, mais je préfère *Le Petit Vin blanc*. » Je n'assume pas personnellement cette dernière proposition, mais j'admets parfaitement qu'on l'assume, et je ne crois pas qu'on puisse la récuser ; et pour m'impliquer un peu davantage : *L'École d'Athènes* est sans doute plus noble, ou plus sublime, etc., mais je préfère *La Fontaine de cuivre*, et c'est cette préférence affective qui fonde, et même qui définit, le jugement esthétique. Ou encore, et sur un autre plan, il me semble parfaitement légitime de déclarer une œuvre techniquement supérieure à une autre, parce que, disons, de structure plus complexe et d'accomplissement plus méritoire, ce qui peut bien passer pour un critère objectif : la *Grande Fugue* de Beethoven, par exemple, est incontestablement plus complexe que *Le Petit Vin blanc*. Mais de nouveau, je ne vois aucun lien nécessaire entre ce jugement de mérite technique et l'appréciation proprement esthétique, qui se ramène toujours à une relation affective de plaisir ou de déplaisir, et qu'aucun argument technique ne peut prescrire ni réfuter : à qui préfère *Le Petit Vin blanc*, je n'ai tout simplement rien à objecter sur ce plan, car la supériorité esthétique du complexe sur le simple, par exemple, n'est établie nulle part, et l'on sait que l'esthétique classique, au moins, n'était pas loin de penser le contraire. Et si l'on m'objecte que le thème (mélodique) du *Petit Vin blanc* est non seulement simple, mais vulgaire, je réponds que ce critère, qui prétend ici fonder objectivement une appréciation, comporte en fait déjà une appréciation, et qu'il est donc lui-même subjectif, car je ne connais aucun critère objectif de la vulgarité ou de la distinction¹⁷. Pour nous en tenir, donc, à ces deux arguments, les plus couramment invoqués, ni la prime à la noblesse du sujet ni la prime à la complexité de structure ne me semblent pouvoir départager les œuvres sur le plan proprement esthétique. La coexistence, et même l'imbrication de ces diverses données, et de bien d'autres, dans la réception des œuvres d'art ne justifient pas leur confusion, et encore moins la domination des unes sur les autres : comme disait Pascal en autre propos, « cela est impossible, et d'un autre ordre ». De même, le jugement artistique ne peut légitimement appliquer à un art, à un genre ou à un style les éventuels critères d'excellence propres à un autre art, à un autre genre ou à un autre style : il est tout à fait loisible de préférer le roman au gothique ou le gothique au roman, le baroque au classique ou le classique au baroque, mais il ne l'est certainement pas de juger l'un de ces styles selon les « valeurs » de l'autre. Et si l'on tient, par exemple, la littérature pour un art plus « profond » ou plus « porteur de sens » que les autres, cela ne justifie pas que l'on juge ces autres à l'aune de cette profondeur ou de cette signifiante, sauf à

ouvrir entre eux une guerre aussi stérile qu'infondée.

Mais combattre cette confusion des « valeurs esthétiques » (notion qu'encore une fois je tiens pour illusoire, parce que fondée sur des appréciations irréductiblement subjectives) et des valeurs éthiques (dont le caractère tout aussi subjectif est légitimement objectivé par le respect de normes transcendantes) n'autorise nullement, bien au contraire, à éluder la question du choix nécessaire, dans certaines circonstances et dans la pratique, entre les premières et les secondes. Ou, pour la poser plus concrètement : quand j'ai à choisir entre un goût, c'est-à-dire un plaisir esthétique, et une obligation morale, quel parti dois-je embrasser ? La réponse me paraît découler de la différence même que je viens de rappeler : n'étant soumis à aucune norme d'obligation, le plaisir esthétique, comme au reste toute autre espèce de plaisir, ne peut que céder, ou plus exactement *devoir* céder le pas à l'obligation morale. La confusion des ordres que je critiquais tout à l'heure, et qui consiste à juger une œuvre d'art selon sa valeur éthique (appelons cette confusion le *moralisme*), a pour contrepartie symétrique la confusion inverse, sans doute plus grave dans ses conséquences, que Proust, à propos de Ruskin, qualifiait d'« idolâtrie », qu'on appelle plus couramment l'*esthétisme*, et qui consiste à faire prévaloir les « valeurs esthétiques » sur les valeurs morales (considérer « l'assassinat comme un des beaux-arts »), voire sur les « valeurs de vérité » qui s'attachent aux jugements de fait, ou sur les valeurs de cohérence logique qui s'attachent aux raisonnements explicites ou implicites. Et l'on sait à quelles extrémités une telle surestimation du motif esthétique a pu conduire, dans l'Histoire, des individus ou des groupes investis d'un pouvoir absolu : le cas, vrai ou faux, de Néron incendiaire sous l'alibi *Qualis artifex* en donne une illustration symbolique éclatante. Aussi la reconnaissance du caractère autonome et purement subjectif du jugement esthétique me semble-t-elle, entre autres, la plus sûre garantie, non seulement de respect du jugement d'autrui, mais aussi de ce respect de sa liberté et de son intégrité, qui fonde notre loi morale. Moralisme et esthétisme sont donc frères ennemis, mais frères jumeaux, que je propose d'écarter ensemble en distinguant fermement les deux ordres de valeurs.

Insister ainsi sur le caractère subjectif des appréciations esthétiques en général et des appréciations artistiques en particulier, c'est, m'a-t-on parfois objecté, priver de tout critère objectif, et donc de toute validité, les décisions que doivent prendre, en fait d'achats, de subventions, de conservation et autres formes de mécénat ou d'« aide à la création » artistique, les diverses instances publiques ou privées dont le rôle est si important – et depuis si longtemps, et à travers tant de procédures diverses – dans la vie « culturelle » de nos

sociétés. À cette objection fort sérieuse, je réponds d'abord que les choix en question ne dépendent pas toujours exclusivement de données esthétiques, mais aussi parfois de données pratiques (par exemple techniques ou économiques, en fait d'architecture ou d'urbanisme) pour lesquelles les critères objectifs ne font nullement défaut – ce qui ne signifie pas d'ailleurs qu'ils soient toujours respectés. Ensuite, que le caractère généralement (ou souhaitablement) collectif de ces instances peut *dans une certaine mesure* atténuer ou compenser l'arbitraire des préférences individuelles, à *supposer du moins* que les relations d'autorité, de pouvoir, d'influence ou d'intrigues diverses (« renvois d'ascenseur », etc.) ne viennent pas trop contrecarrer cet effet d'atténuation ; cela fait certes beaucoup de conditions, et de toutes manières rien ne peut empêcher l'action des habitus collectifs qui peuvent dans certains cas faire d'une commission, si nombreuse soit-elle, comme une entité homogène, dotée de plusieurs voix mais d'un seul goût. Il en résulte que la subjectivité de telles décisions, en matière proprement esthétique, n'est limitée que d'une manière elle-même très limitée, et pour tout dire, qu'elle ne connaît guère de contrepoids¹⁸. Mais reconnaître un fait n'est pas le susciter, ni même l'encourager, et je suis le premier à déplorer ce genre de conséquences – au moins quand elles offusquent mon propre goût subjectif. Je pense toutefois que l'attitude inverse, qui consiste à nier une évidence, n'est aucunement salvatrice, ou plutôt que, comme toute ignorance, volontaire ou non, elle ne peut qu'aggraver ce qu'elle occulte. Si l'on veut éviter, dans la (faible) mesure du possible, les effets les plus fâcheux de ce qui reste à mes yeux un fait incontestable et, comme tous les faits, plus têtu que ses négateurs les mieux intentionnés, mieux vaudrait, ici comme ailleurs, éviter le *wishful thinking*, et la politique de l'autruche qu'il inspire, ou qui l'inspire.

J'évoquerai pour finir un épisode récent, qui me semble assez bien figurer, quoique *a contrario*, la nécessité d'admettre une pluralité de critères en matière d'appréciation artistique. Lors d'une émission radiophonique, un journaliste mélomane et bien intentionné, croyant arrondir les angles par ce choix délicat, faisait entendre une improvisation du pianiste Bill Evans à un illustre compositeur et chef d'orchestre français, aussi connu pour son « impatience » que pour son génie. Celui-ci répondit à peu près, raide comme balle et sans autre nuance, que cette musique n'était qu'un tissu de clichés, et comme telle absolument indigne de retenir son attention matinale. Cette appréciation, à mon sens, n'était pas à proprement parler « fausse », mais simplement, ou plutôt doublement hors de propos : d'abord, les critères d'appréciation d'une improvisation de jazz, fût-ce la plus

policée, ne sont pas ceux d'une composition de musique sérielle ; ensuite, il ne me semble pas que la teneur en innovation soit davantage que la complexité de structure un critère absolu de mérite artistique, et *a fortiori* de « valeur » esthétique : Nikolaus Harnoncourt remarque plus tranquillement que « Mozart n'était pas un novateur » – ce qui ne l'empêche pas d'admirer au plus haut point une musique dont la profondeur lui semblait d'autant plus mystérieuse : « Que la musique de Mozart est mystérieuse ! Tous les motifs, toutes les tournures, les phrases – tout ce que l'on pourrait appeler le vocabulaire musical –, on a l'impression de les connaître. Tous les compositeurs de son époque ont parlé cette même “langue”. Mozart n'était pas un novateur dans son art comme Wagner ou Monteverdi, il n'avait rien à réformer dans la musique [...] Sans rien inventer d'inouï, sans employer de technique musicale qui n'eût jamais existé, il savait, avec les mêmes moyens exactement que les autres compositeurs de son temps, donner à sa musique une profondeur à nulle autre pareille. Cela nous paraît mystérieux ; on ne parvient à l'expliquer ni à le comprendre. »¹⁹ Mais il me revient aussi que notre illustre compositeur français, que vous avez évidemment reconnu, aurait déclaré un autre jour : « Si ce qu'a écrit Schubert est de la musique, alors ce que j'écris n'en est pas. » J'ignore si ce propos, que je souhaite tout de même apocryphe, s'applique aussi à Mozart, mais en toute hypothèse, et tout en accordant aux artistes ce droit à la méconnaissance mutuelle qui est sans doute une condition de leur volonté créatrice, je propose que nous autres, commun des mortels et simples amateurs, admettions à tout le moins, ce qui ne nous est pas toujours beaucoup plus facile – après tout, l'amateur de jazz professe souvent à l'égard du rock le même mépris que Pierre Boulez à l'égard du jazz –, qu'il y a musique et musique, peinture et peinture, poésie et poésie, et que chacune de ces pratiques détient, en partage avec chacun de ses récepteurs, les clés de sa propre « valeur ».

1. Durkheim, « Jugements de valeur et jugements de réalité », *Revue de métaphysique et de morale*, 1911.
2. Voir chapitre suivant, « Relations axiologiques », p. 87.
3. Voir Nathalie Heinich, *Le Triple Jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998.
4. *Critique de la faculté de juger*, § 42.
5. Hegel, *Esthétique*, trad. fr. par S. Jankélévitch, I, Paris, Flammarion, coll. « Champs », p. 10.
6. Oscar Wilde, « Le déclin du mensonge », in *Œuvres*, Paris, Stock, 1977, vol. I, p. 308 ; Proust, *Le Côté de Guermantes* II, 1921, in *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, t. II, p. 623. Proust se réfère explicitement à Wilde dans une autre page, du *Contre Sainte-Beuve* (« Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 273), sous la forme peut-être apocryphe : « Ce n'est que depuis l'école des lakistes qu'il y a des brouillards sur la Tamise » ; l'influence de Turner serait sans doute ici plus pertinente que celle des

poètes lakistes. J'avais moi-même rapproché les propositions de Wilde et de Proust dans *La Relation esthétique*, p. 250-251, mais sans la référence au texte du « Déclin du mensonge », que je trouve après coup chez Alain Roger.

7. Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, p. 12-14.
8. Charles Lalo, *Introduction à l'esthétique*, Paris, Armand Colin, 1912, p. 133 et 128, cité par Roger, *op. cit.*, p. 16, n. 1.
9. *Contre Sainte-Beuve*, p. 373.
10. J'emprunte évidemment cette notion, plus forte que celle d'*attention esthétique*, ou qui souligne mieux la part d'activité que comporte celle-ci, à Jean-Marie Schaeffer, *Les Célibataires de l'art*, Paris, Gallimard, 1996.
11. Georg Simmel, « Philosophie du paysage », in *La Tragédie de la culture*, trad. fr., Paris, Rivages-Poche, 1988, p. 233.
12. *Ibid.*, p. 235.
13. *Ibid.*, p. 239, 239-240 ; c'est moi qui souligne.
14. « Un "morceau de nature", c'est à vrai dire une contradiction en soi ; la nature n'a pas de morceaux ; elle est l'unité d'un tout, et dès qu'on en détache un fragment, ce dernier n'est plus entièrement nature... » (*ibid.*, p. 232).
15. Je force peut-être moi-même le rapprochement proposé entre Simmel (et Croce) et la thèse « artialiste » par Roger, qui enchaîne (*loc. cit.*) en ces termes : « Cette idée d'une nature esthétisée par l'œil artiste... » Cette formulation, que je crois conforme à la pensée de Simmel, me convient tout à fait. J'ajoute que la réflexion de Simmel sur l'esthétique du paysage débouche ensuite sur la notion, pour lui décisive, de *Stimmung*, que je laisse de côté, tout comme Roger.
16. Hegel, *Esthétique*, trad. fr. de Samuel Jankélévitch, Paris, Flammarion, coll. « Champs », t. I, p. 37.
17. Je dis bien : « aucun critère objectif », ce qui n'exclut évidemment pas, sur ce sujet, des *opinions* toutes *subjectives*, et comme telles aussi intenses en privé qu'impossibles à objectiver (légitimement) en critères publics.
18. Je renvoie de nouveau aux enquêtes de Nathalie Heinich mentionnées plus haut.
19. Nikolaus Harnoncourt, *Le Dialogue musical*, trad. fr. par Dennis Collins, Paris, Gallimard, 1985, p. 130-131.
- I. Communication au Forum *Le Monde-Le Mans*, octobre 1997, version augmentée.

Relations axiologiques

J'ai nommé ailleurs « relation esthétique » la relation qui s'établit entre un sujet humain et un objet, quel qu'il soit, auquel ce sujet accorde une attention esthétique, c'est-à-dire, pour la définir vite, une attention aspectuelle orientée vers une appréciation affective du type « Cet objet (par son aspect) me plaît ou me déplaît ». On pourrait sans doute, aussi légitimement, qualifier ainsi la relation intersubjective qui s'établit parfois entre deux ou plusieurs sujets à propos du même objet, ou d'un même ensemble d'objets, considéré d'un point de vue esthétique – qu'il s'agisse ou non d'œuvre(s) d'art : lorsque deux personnes considèrent ou évoquent ensemble le même paysage et, comme on dit, « échantent » – c'est-à-dire se communiquent réciproquement – leurs appréciations esthétiques à son sujet, il n'est certainement pas abusif de dire que ces deux personnes instaurent entre elles une « relation esthétique » en ce nouveau sens, à peine dérivé, de la même expression. Mais puisqu'il s'agit alors d'une confrontation (ou d'une rencontre) entre deux jugements dits « de valeur », il sera sans doute plus pertinent de la qualifier de *relation axiologique*. Cette relation-là est évidemment seconde par rapport à l'autre, qu'elle suppose présente chez chacun des deux interlocuteurs, ou que pour le moins elle provoque chez l'un à l'initiative de l'autre : deux promeneurs passent devant un édifice, l'un d'eux éprouve à l'égard de cet édifice un sentiment esthétique, l'exprime, et s'enquiert de celui de son compagnon, qui peut-être ne s'en était nullement posé la question, mais qui ne peut dès lors manquer de se la poser à son tour, ni d'y répondre, fût-ce d'un geste évasif (réponse esthétiquement neutre), puisqu'une question d'ordre esthétique appelle à peu près inmanquablement une réponse du même ordre – sauf refus explicite de la question : « Trouves-tu ce palais beau ? – Trop grand (ou : trop somptueux, ou : trop cher) pour moi »¹. Refus à vrai dire peu civil, comme toute fin de non-recevoir de cette sorte, et d'ailleurs peu naturel : si l'on m'interroge sur mon sentiment, je ne puis guère éviter

de m'en enquérir moi-même ; l'attitude correcte en ce cas – éventuellement adoptée dans un deuxième temps si le premier locuteur insiste – sera plutôt du type : « Superbe en vérité, mais sans doute très inconfortable » : acceptation de la question, et réponse (en l'occurrence) positive, mais assortie d'une objection latérale : le « point de vue esthétique » est d'abord adopté, ne serait-ce que par simple politesse, et aussitôt repoussé comme oiseux, eu égard à une considération pratique jugée plus pertinente.

Mais la relation la plus courante et la plus simple, dans cet ordre, est à coup sûr celle qui unit deux sujets autonomes, qui adoptent tous deux spontanément une relation esthétique au même objet, et qui, sur cette base, échangent leurs jugements de valeur. Le point qui va nous retenir, dans l'infinie variété de ces échanges possibles, est celui-ci, dont je ne veux pas surestimer l'importance théorique, mais qui joue un certain rôle dans nos conduites esthétiques quotidiennes : en cas de désaccord, pourquoi est-il plus difficile pour l'un, et/ou plus désobligeant pour l'autre, de critiquer une appréciation qu'on ne partage pas lorsque celle-ci est positive que lorsqu'elle est négative ? Pourquoi un reproche comme : « Comment peux-tu aimer cela ? » est-il ressenti – des deux parts, sauf insensibilité grave chez le locuteur – comme plus blessant qu'un reproche comme : « Comment peux-tu ne pas aimer cela ? » De telles déclarations de désaccord peuvent évidemment prendre les formes les plus diverses, dont certaines plus agressives que d'autres ; ce ne sont pas ces variations qui m'importent ici, mais le fait même du désaccord, fût-il tacite, et simplement manifesté par un silence ou une question en retour implicitement désapprobateurs : « C'est beau. – Tu trouves ? » Pour le dire de façon plus abstraite : entre un jugement esthétique positif et un jugement négatif sur le même objet (je vais laisser de côté les appréciations neutres, qui par définition n'engendrent guère de discussions), la relation axiologique n'est pas psychologiquement symétrique : le jugement négatif est généralement ressenti comme « supérieur » au jugement positif. Lorsque deux sujets esthétiques sont en désaccord sur un même objet, et que ce désaccord peut se ramener, pour simplifier, à l'opposition d'un « J'aime » et d'un « Je n'aime pas », celui qui « n'aime pas » se trouve en situation de supériorité face à celui qui « aime », et qui s'en trouve *ipso facto* et, dans l'immédiat, sans réciproque, taxé de « mauvais goût ». Le « bon goût » se manifeste davantage à ce qu'il rejette qu'à ce qu'il apprécie, et inversement le « mauvais goût » se manifeste davantage à ce qu'il apprécie qu'à ce qu'il rejette : il consiste, en somme, à aimer ce qu'il « ne faut pas » aimer, plutôt qu'en l'inverse. Quand je dis qu'il se manifeste, j'entends évidemment qu'il se manifeste *aux yeux d'autrui*, car nul ne se taxe soi-même de mauvais goût, sauf forte dose de mauvaise conscience, qui

traduit (j'y reviens) l'adoption sur soi du jugement d'autrui ; lorsqu'on taxe quelqu'un de mauvais goût, ce n'est donc pas d'ordinaire au vu de ce qu'il n'aime pas, mais au vu de ce qu'il aime, et qu'on juge indigne d'être aimé. Qui n'aimerait absolument rien se révélerait sans doute par là fort « difficile », au pis fort insensible, mais non à proprement parler de mauvais goût : être difficile passe souvent, au contraire, pour une preuve de bon goût. Le « mauvais goût », en somme, est toujours positif, et tout se passe comme si ce caractère positif infériorisait du même coup, face à son contradicteur, celui qui en fait preuve. Réciproquement, toute appréciation négative manifeste, ou postule, la supériorité de celui qui la porte par rapport à l'objet considéré, et donc par rapport à qui l'apprécie positivement. On peut sans doute exprimer cela *more geometrico* : toute appréciation positive – disons plus vite : toute admiration – va de bas en haut : lorsque j'admire un objet, je me place implicitement moi-même au-dessous de cet objet (« Je ne saurais pas en faire autant »), et inversement, le mépris, ou, comme on dit fort bien, la *condescendance*, va de haut en bas : lorsque je méprise un objet, je me place implicitement moi-même au-dessus de lui (« Si j'avais fait cela, je ne m'en vanterais pas »). Il en résulte évidemment que deux admirateurs, ou deux contempteurs (supposons, toujours pour simplifier, au même degré), du même objet se situent au même plan – sur le même barreau de l'échelle axiologique –, mais qu'un admirateur et un contempteur se situent sur deux plans, en quelque sorte et si j'ose dire, *verticalement symétriques* par rapport à celui de l'objet apprécié : l'admirateur s'est de lui-même placé au-dessous, et le contempteur au-dessus de l'objet, et donc doublement au-dessus de l'admirateur : si un objet mérite son mépris, le mérite *a fortiori* celui qui admire cet objet. Il y a toutefois un cas de désaccord où cet *a fortiori* n'est pas nécessaire, et où le dédain exprimé par le jugement négatif est inévitablement blessant : c'est lorsque ce jugement négatif est exprimé, non plus devant un simple admirateur, mais devant l'auteur même de l'objet méprisé, en l'occurrence et par définition une œuvre ; à moins, peut-être, que l'auteur (l'artiste) ne se protège d'avance contre cette humiliation en affectant lui-même de dévaloriser son œuvre (« Ce n'est pas encore au point », « Ce n'est pas ce que j'ai fait de mieux », etc.), et donc de mettre son propre jugement au-dessus de son propre accomplissement, comme si l'amour-propre s'investissait encore davantage dans le premier que dans le second, et qu'on acceptât plus volontiers d'échouer en acte que de faillir en pensée – ce qui, après tout, n'est pas si absurde.

J'alléguerais volontiers une autre cause, en quelque sorte logique, à cette dominance psychologique des appréciations négatives sur les

positives, mais je crains qu'on ne trouve cette explication un peu formelle ; la voici pourtant : toute négation, par définition, englobe l'affirmation qu'elle rejette, et qu'elle semble de ce fait ne pas rejeter sans raison. Dire : « Cet objet est laid », *a fortiori* sous la forme, explicitement négative, « Cet objet n'est pas beau », c'est implicitement, voire explicitement, prétendre que l'on a envisagé le jugement inverse (positif), et qu'on l'a réfuté. Le jugement positif, lui, se présente naturellement comme plus « naïf » : il ne « rejette » rien, et de ce fait il ne se donne aucune « barre » sur ce qu'il semble n'avoir pas même songé à examiner ; naïf, et donc désarmé face à ce que Hegel, si j'ai bonne mémoire, appelait en autre propos la « puissance », et que je qualifierais volontiers – j'y reviendrai – d'*autorité logique* du négatif.

Je ne prétends pas, d'ailleurs, que cette logique, ou mécanique, intersubjective, sans doute aussi grossière que sophistique, ne s'applique qu'aux relations esthétiques ; elle s'exerce aussi bien sur le plan des jugements éthiques : si je méprise une conduite, je dois mépriser également *a fortiori* qui l'approuve. Mais il se trouve, par quelque bizarrerie de la nature humaine, que les enjeux psychologiques sont paradoxalement plus lourds dans le champ esthétique que dans le domaine moral : le mépris qui s'attache à une conduite jugée répréhensible n'atteint pas le coupable dans son amour-propre comme celui qui s'attache à une production artistique jugée médiocre ou à une appréciation jugée fautive, ou naïve, peut-être parce qu'on investit davantage son ego dans ses créations, et davantage encore dans ses goûts, que dans ses actions ; il est moins humiliant de s'entendre dire qu'on a mal agi que de s'entendre dire qu'on a, si je puis dire, mal créé, ou admiré à mauvais escient – critique qui atteint de plein fouet ce que Freud appelait Sa Majesté le Moi, alors qu'une critique morale concernerait plutôt le sur-moi. L'indice le plus clair de cette différence est la part de ridicule qui s'attache – sauf parade du type que j'envisageais à l'instant – bien davantage aux échecs artistiques² qu'aux mauvaises actions ; or le ridicule est à la fois la sanction et l'instrument de l'infériorisation : je peux toujours m'exonérer intérieurement d'un blâme (« Tu trouves que j'ai tort, mais je récusé ton jugement, car je sais que j'ai raison »), non d'une dérision : si l'on me trouve ridicule, aucun démenti intérieur (ni extérieur : « Tu as tort de me trouver ridicule » est une réplique inopérante, à la limite de l'incongruité sémantique) n'y peut rien : la blessure ne s'en guérit pas. On supporte toujours plus mal d'être méprisé que d'être désapprouvé, d'être vexé que d'être blâmé, et il me semble que l'imputation de faute de goût (faute, encore une fois, toujours positive), comme celle de sottise et sans doute deux ou trois autres qui nous éloigneraient un peu trop de mon propos³, entraîne

davantage le premier effet que le second.

Ce que j'appelle ici relation axiologique relève évidemment de cette psychologie, un peu mesquine mais omniprésente dans notre société, et peut-être en toute société, de l'amour-propre et de la susceptibilité. Le détour qui précède m'a fait passer par la considération d'accomplissements artistiques, mais il ne faudrait pas croire que notre échelle axiologique ne fonctionne qu'à l'égard des appréciations d'œuvres d'art. Que l'objet du désaccord soit une œuvre, un objet naturel ou un artefact à statut incertain (par exemple un outil primitif) ne modifie guère la relation qui s'établit entre les deux sujets esthétiques en cause : dans tous ces cas, le contempteur se place, par l'acte même de son jugement négatif, au-dessus de l'objet jugé, et doublement au-dessus de son admirateur. La seule différence pertinente à notre propos tient au fait que l'objet naturel (ou l'artefact tenu pour dépourvu de toute intention esthétique) ne renvoie à aucune candidature de cette sorte, et que par conséquent son « auteur » – la nature ou l'artisan sans prétention, qui n'ont rien sollicité de cet ordre – n'est pas en cause dans le jugement d'appréciation qui le sanctionne : si je juge banal ou vulgaire un paysage « de carte postale » (j'entends par là un paysage tel que les cartes postales sont censées les reproduire de préférence), mon appréciation négative sur cet objet ne comporte aucun jugement sur un producteur en l'occurrence inexistant, mais elle ne manque pas d'atteindre mon éventuel interlocuteur admiratif, et par là même de l'offenser dans son goût – et donc dans son ego. Et cette offense, encore une fois, ne comporte aucune réciproque : si, des deux promeneurs, l'amateur de paysages-de-cartes-postales s'exprime le premier, son jugement favorable n'offensera nullement son interlocuteur, qui s'en trouvera éventuellement surpris – voire peiné, s'il lui porte d'autre part quelque estime ou quelque affection –, mais en aucun cas atteint ni déprécié dans sa propre attitude, qui comporte pour ainsi dire en elle-même la marque gratifiante de sa supériorité : mépriser, c'est surplomber, et l'on ne peut se sentir contesté par ce que l'on domine.

Cette relation d'inégalité (supériorité / infériorité) entre l'appréciation positive et la négative est en elle-même, me semble-t-il, sans issue, car le débat qui peut s'ensuivre, jugement contre jugement, ne saurait la résoudre, pour les raisons qu'a bien exposées Kant : le jugement esthétique ne se fondant sur aucun concept et sur aucun critère objectif, chacun ne peut en principe que s'obstiner dans le sien et que se « boucher les oreilles »⁴ à des arguments sans pertinence, puisque aucun argument ne peut dicter aucun sentiment, et la situation ne peut que se bloquer dans le rapport unilatéral qu'a

instauré le premier échange, le contempteur méprisant⁵ l'admirateur, sans réciproque : le mépris est un sentiment vectorisé, qui fonctionne à sens unique (de haut en bas) ; on peut prétendre « répondre au mépris par le mépris », mais cette prétention est illusoire, car la blessure narcissique met le méprisé hors d'état de rendre la pareille à qui s'est donné l'avantage de l'initiative : au mépris, je ne puis répondre que par une rancune impuissante, autrement dite « ressentiment ». Ce qui peut éventuellement, comme on dit, « faire avancer le débat », c'est-à-dire résoudre la contradiction, généralement à l'avantage d'un de ses termes, n'est pas de l'ordre d'une argumentation (« raisons démonstratives », comme dit Kant) portant sur les appréciations elles-mêmes (« Tu as tort, pour telle et telle raison d'ordre esthétique [notion à mes yeux dépourvue de sens], d'aimer ou de ne pas aimer cet objet *tel que tu le perçois* »), mais, soit de ce que j'appellerai l'action d'influence, voire d'intimidation, soit d'une modification, dans un sens ou dans l'autre, ou les deux, de l'*objet attentionnel*, c'est-à-dire de l'objet perçu (de l'objet *tel que perçu*) lui-même. Ces deux facteurs me paraissent très distincts dans leur nature et dans leurs ressorts, et aussi d'authenticité et de légitimité très inégales.

Le premier semble apporter un démenti formel au principe kantien selon lequel on ne peut établir la supériorité d'un jugement esthétique sur un autre, mais ce démenti n'est qu'apparent, car la « supériorité » ainsi établie procède en fait d'un abus de situation ou d'une confusion des ordres, comme chez Pascal lorsque le tyran exige (et parfois obtient) d'être aimé parce qu'il est fort. C'est ce qu'il advient lorsque, dans le débat esthétique, l'un des interlocuteurs, intimidé, finit par douter de son jugement – douter par exemple, dit Kant, « d'avoir assez formé son goût »⁶ – et, dans ce doute, se ranger à celui de son contradicteur. Le cas mentionné par Kant est celui d'une persuasion positive (persuader quelqu'un qu'il a tort de *ne pas* aimer « un édifice, un paysage ou un poème »), et donc inverse de celle que j'envisage, mais je pense, pour les raisons psychologiques susdites, que la persuasion négative est plus facile, et donc plus fréquente : l'intimidation ne peut guère fonctionner que de haut en bas, et le sujet de l'appréciation négative se place d'emblée, nous l'avons vu, au-dessus de celui de l'appréciation positive. De toute évidence, un tel acte de soumission contrite ne clôt le débat que d'une manière inauthentique, qui réprime sans la modifier en profondeur l'appréciation positive de l'interlocuteur réduit à *quia*. « Le jugement d'autrui qui désapprouve le nôtre, commente Kant, peut certes nous faire douter, mais jamais nous persuader que nous avons tort. » Je dirais plutôt qu'il peut à la rigueur – et déjà sans grande légitimité si l'on tient, comme je le fais, qu'aucun sentiment ne peut être « erroné »

– nous persuader que nous avons tort dans notre sentiment, mais non pas modifier réellement ce sentiment. Mais, la part de la mauvaise conscience et de la mauvaise foi étant ce qu'elle est dans la vie psychique, ce mouvement de culpabilisation (« j'ai apparemment tort d'aimer cet objet ») peut finir par induire une croyance de modification qui ne se distinguera guère d'une modification réelle : si j'en viens à *croire* que je n'aime plus un objet, tout se passera intérieurement (et *a fortiori* extérieurement) comme si je ne l'aimais plus.

L'autre voie de résolution ne porte pas directement sur l'appréciation, mais sur ce que j'appelle l'attention esthétique : c'est ce qui se passe lorsque l'un des deux sujets amène l'autre à percevoir l'objet, comme on dit, « d'une autre manière » ou « sous un autre angle », c'est-à-dire à en percevoir des aspects qu'il n'avait pas encore perçus. C'est alors l'objet attentionnel qui se modifie, autrement dit l'objet même de l'appréciation, qui peut dès lors s'en trouver modifiée, indirectement mais authentiquement, c'est-à-dire de manière autonome – non par effet d'influence ou d'intimidation, mais par acceptation motivée : si j'admire une fleur que je crois naturelle, on peut agir efficacement sur cette appréciation en me montrant qu'il s'agit en fait d'une fleur artificielle, que je devrai au moins admirer d'une autre manière, et pour d'autres raisons ; Kant, on s'en souvient, opposait ainsi le chant d'un rossignol à celui d'un espiègle imitateur, et jugeait pour sa part que le second ne méritait aucune admiration⁷. Si j'admire l'habileté d'exécution d'une sculpture que je crois de marbre, et qu'on me prouve après coup qu'elle est en réalité taillée dans un bloc de savon⁸, je ne pourrai vraisemblablement que réviser à la baisse mon appréciation initiale ; mais j'ai supposé qu'elle portait en l'occurrence sur l'habileté d'exécution, non sur la forme même de cette sculpture, qui n'a aucune raison de se trouver affectée par cette révélation : il est de fait que les révisions de ce genre portent plus souvent sur des conditions de production, plus faciles à ignorer au premier abord que les aspects immédiatement perceptibles (c'est déjà le cas de la fleur artificielle), et donc qu'elles affectent plus spécifiquement des artefacts humains, et par excellence des œuvres d'art ; mais il est tout aussi certain que l'objet attentionnel que constitue une œuvre d'art englobe par définition, dès lors que son caractère artistique est reconnu, ses propres conditions de production, avec l'ensemble des données techniques, génériques et historiques qui situent cette œuvre dans le champ artistique. Et puisque c'est toujours l'objet attentionnel qui supporte l'appréciation esthétique – en d'autres termes : qui constitue l'objet esthétique –, il faut bien admettre, contre Beardsley, que cette appréciation porte sur l'ensemble des données perçues et connues de l'appréciateur, et donc qu'elle peut se modifier

au gré des modifications de ces perceptions et de ces connaissances. Dans tous ces cas, bien sûr, l'appréciation ne change que parce qu'elle a, en fait, *changé d'objet*. On pourrait dire aussi bien, et sans doute plutôt mieux, qu'à l'appréciation d'un certain objet attentionnel – par exemple, une fleur – s'est substituée l'appréciation d'un autre objet attentionnel : par exemple, une fleur artificielle. Quant au caractère positif ou négatif du changement ainsi indirectement opéré, il relève lui aussi de la disposition esthétique du sujet : libre à chacun de préférer les fleurs artificielles, par exemple parce qu'elles sont, comme dirait à peu près Hegel et ce qui, après tout, n'est pas faux, un « produit de l'esprit ».

Mais dans cette deuxième hypothèse, il me semble que le privilège abusif – l'avantage psychologique – de l'appréciation négative ne joue heureusement plus : on peut aussi bien faire réviser à la hausse une appréciation négative en révélant à son auteur des données de fait qu'il ignorait ou qui lui avaient échappé au premier abord – par exemple en lui apprenant qu'une œuvre qu'il juge banale a été produite à une époque où ses propriétés témoignaient, comme on dit, d'une certaine « avance » sur son temps, c'est-à-dire en ajoutant à ses traits perceptuels le trait – non esthétique au sens strict, mais technique, historique ou génétique (ces qualificatifs sont ici à peu près interchangeables) – d'innovation, ou d'originalité, ou encore en lui montrant qu'elle échappe à l'appartenance générique qu'il lui avait spontanément assignée : un trait « standard » dans un genre peut être fortement déviant dans un autre genre : le refrain populaire introduit par Stravinsky dans *Petrouchka* (« Elle avait une jambe de bois... ») n'y a pas tout à fait le même sens qu'au Moulin-Rouge.

En somme, nos deux voies de résolution du conflit ne sont qu'apparentes, quoique de manières très distinctes : la première fait intervenir sournoisement ce qu'on appelait autrefois l'argument d'autorité – l'autorité, en l'occurrence, qui s'attache, j'y insiste, aux propositions négatives –, pour sanctionner ou confirmer par un aveu de défaite une supériorité proclamée d'emblée ; la seconde substitue à l'affrontement insoluble des appréciations un désaccord, lui, parfaitement soluble, puisqu'il recourt, généralement à propos d'œuvres d'art⁹ où ils trouvent toute leur pertinence, à des critères objectifs (par exemple historiques), mais elle déplace la question plutôt qu'elle ne la résout : en me montrant que je m'étais trompé d'objet, on ne me montre nullement que je me trompais de sentiment (assertion pour moi vide de sens) sur mon objet attentionnel initial, qui a simplement disparu entre-temps.

J'ai jusqu'ici, un peu artificiellement, considéré cette question sous un angle purement psychologique, entre deux individus que ne

séparerait *a priori* rien d'autre qu'un désaccord esthétique ponctuel, mais les affrontements réels font plus souvent intervenir d'autres données, qui viennent, heureusement ou malheureusement, compliquer la situation. Ces données sont d'un ordre qui dépasse la simple relation intersubjective, et qu'on peut qualifier de « culturel », c'est-à-dire de social. Par cet adjectif, je ne désigne pas nécessairement les différences de classes socio-économiques : le fameux « fossé des générations », que nous allons retrouver, est à coup sûr un clivage social, et les inégalités culturelles peuvent parfois contrarier les inégalités sociales, comme lorsque Swann, interrogé par le duc de Guermantes sur l'authenticité de son « Vélasquez » (« Mais vous, un dilettante, un maître en la matière, à qui l'attribuez-vous ? »), après avoir hésité un instant « devant cette toile que visiblement il trouvait affreuse », répond en riant : « À la malveillance ! » – provoquant chez son interlocuteur, humilié en dépit de la supériorité de son rang, cette réaction typique de la vanité blessée : « un mouvement de rage », évidemment impuissante¹⁰. Lorsque deux individus séparés par une différence marquée de rang social ou de « niveau » d'éducation s'opposent sur l'appréciation d'une œuvre d'art – terrain privilégié de ce type de désaccords –, la différence culturelle interfère avec l'inégalité psychologique entre appréciation positive et négative, inégalité qu'elle peut tantôt accentuer, tantôt contrarier et, d'une certaine manière, corriger : un esthète cultivé surplombera sans peine le goût « kitsch » d'un naïf amateur de chromos ou de nains de jardin, chez qui le « complexe d'infériorité » social viendra souvent aggraver le malaise (psycho)logique indiqué plus haut ; mais inversement, l'appréciation négative par celui-ci d'une œuvre de Haute Culture (par exemple, d'un *dripping* de Pollock ou d'une installation de Beuys) sera privée de la supériorité de principe qui devrait s'y attacher, et attribuée tout uniment à un manque évident de compétence : on ne dira plus, et lui-même n'osera pas longtemps dire, qu'il *méprise* cette œuvre, mais plutôt qu'il n'est pas assez cultivé pour l'apprécier, et que son « rejet » comporte une part de ressentiment (socio)culturel, et relève davantage de la haine que du mépris¹¹ ; et dès lors, son « incompréhension » sera justiciable – avec ou sans succès – d'un travail pédagogique, éventuellement imparti à son contradicteur, et comportant un petit exposé d'histoire de l'art moderne et contemporain. Si ces considérations de niveau social semblent déplaisantes, ou cette voie de résolution par trop utopique, il suffit de songer à la relation axiologique qu'entretiennent les parents avec leurs enfants – au moins tant que l'âge de ceux-ci ne les autorise pas encore à rejeter le modèle parental, ce qui survient apparemment de plus en plus tôt – ou, de manière plus collective et plus institutionnelle, les maîtres avec leurs élèves, tant qu'il subsiste encore des maîtres et des

élèves : l'« éducation esthétique » consiste alors à substituer progressivement, aux objets spontanés du goût enfantin, des objets attentionnels tenus pour plus « élevés » – du moins selon les critères esthétiques des adultes, dont la supériorité n'est nullement assurée dans l'absolu, mais solidement assise sur une présomption, parfois justifiée, de plus grande compétence acquise avec l'âge. Cette présomption accrédite à son tour la notion, en soi des plus fragiles, de « bon goût », privilège dont le bénéficiaire peut dès lors généreusement accorder le partage à son partenaire moins favorisé. Cela s'appelle « acculturation », et je me garderai bien de dire qu'il s'y accomplit nécessairement un « progrès esthétique », notion elle aussi, à mon sens, dépourvue de toute légitimité : le triomphe d'un « goût » sur un autre est simplement, et autoritairement, qualifié de progrès par celui qui parvient à imposer le sien¹², et qui ne risque plus la contestation de la part d'un ex-opposant désormais converti, ou repent. Je ne prétends d'ailleurs nullement condamner ce genre d'actions, qui fait toute la saveur de nos relations axiologiques – saveur parfois un peu acide, à laquelle certains, comme Stendhal, préfèrent le tête-à-tête égotiste, ou dilettante, avec l'objet esthétique¹³ ; je voulais seulement y éclairer la part de jeu d'influence et de confusion des ordres : encore une fois, la seule éducation esthétique consiste à « échanger » non des jugements mais des informations, et à former, non le « goût », mais l'aptitude à percevoir, à distinguer, à rapprocher, à comparer, seule base légitimement « éducable » de l'appréciation. Ce n'est pas rien, mais c'est une autre histoire¹⁴.

1.

Je paraphrase, ou plutôt je condense ici une page de Kant assez plaisante (il y en a), qui aboutit à cette définition : « En posant ladite question, on veut seulement savoir si cette pure et simple représentation de l'objet s'accompagne en moi de satisfaction, quelle que puisse être mon indifférence concernant l'existence de l'objet de cette représentation » (*Critique de la faculté de juger*, trad. fr., Paris, Gallimard, coll. « Folio-Essais », 1985, p. 131).

2.

J'entends ici par échec artistique, non pas le fait pour un artiste de manquer le but qu'il visait personnellement (échec qui peut fort bien échapper au public), mais le fait d'échouer dans sa « candidature » à l'appréciation esthétique positive. Les deux effets sont souvent indépendants l'un de l'autre : une œuvre peut décevoir son auteur et plaire au public, ou inversement satisfaire son auteur et déplaire au public. Le ridicule, qui est par définition un fait de relation intersubjective, porte exclusivement sur le second cas, même s'il peut arriver qu'en prenant un peu de recul, et donc en me dédoublant quelque peu, je me juge moi-même ridicule.

3.

Je suppose cependant que toutes les occasions de ridicule ont en commun le fait d'une prétention, ou postulation, qui manque son effet : la plus évidente est celle de la demande amoureuse repoussée ou dédaignée, comme d'Arnolphe à Agnès ou d'Alceste à Célimène. Ces situations relèvent dans leur ensemble de ce que Stendhal appelait « laisser voir *soi inférieur* » (*De l'amour*, ch. XLI), ou, par la bouche du prince Korasoff, « *montrer soi inférieur* » (*Le Rouge et le Noir*, 2^e partie, ch. XXIV).

4.

Op. cit., p. 233.

5.

Le mot est évidemment un peu fort pour qualifier la plupart des relations de ce genre, mais je

l'emploie faute d'un plus faible, comptant sur le lecteur pour effectuer la correction mentale qui s'impose.

6.

Op. cit., p. 232.

7.

Op. cit., p. 255.

8.

J'emprunte cet exemple à Beardsley, *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism* (1958), Indianapolis, Hackett, 1981, p. 51.

9.

Ou, comme dans l'exemple du faux rossignol ou de la fleur artificielle, à propos d'objets de statut incertain ou trompeur – en l'occurrence, pris pour naturels puis révélés factices : pour des raisons évidentes, l'erreur peut fonctionner dans l'autre sens (je prends un authentique rossignol pour un habile imitateur), mais non la tromperie ; Oscar Wilde a pu dire, paradoxalement (métaphoriquement), que la nature « imite » l'art, mais on ne peut dire littéralement qu'elle le *singe*.

10.

À la recherche du temps perdu, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », II, p. 868.

11.

Voir les « études de cas » réunies par Nathalie Heinich dans *L'Art contemporain exposé aux rejets*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997, et, du même auteur, *Le Triple Jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998.

12.

« On dira que c'est le *bon* goût qui s'est imposé contre le *mauvais*. Mais cela ne change rien à l'affaire, puisque c'est le bon goût qui qualifie l'autre de mauvais » (Jean-Marie Schaeffer, *Les Célibataires de l'art*, Paris, Gallimard, 1996, p. 198).

13.

Voir plus loin, « Égotisme et disposition esthétique », p. 129.

14.

Difficile, à propos des relations psycho-culturelles évoquées ici, de ne pas citer la pièce de Yasmina Réza, *Art*, qui y mêle toutefois – dans un registre à mi-chemin entre Nathalie Sarraute et Jean-Loup Dabadie – la problématique spécifique de l'art « contemporain », sous les espèces, à vrai dire aujourd'hui parfaitement classiques, d'un monochrome blanc à la Ryman.

L'autre du même

Qui donc a dit : « Au commencement était la répétition »¹ ?

*

J'aimerais pouvoir élucider la nature, ou les raisons, de la fascination, elle-même variable et récurrente, qu'exerce sur moi, comme sans doute sur tout un chacun, le fait – et l'idée même, indissociablement – de répétition et de variation. Je doute d'y parvenir ici, ou ailleurs ; je tenterai du moins d'en mesurer la force, et d'en identifier quelques occasions.

*

On peut, sans trop risquer l'absurde, poser en principe que toute répétition est déjà variation : variation, si l'on veut, au degré zéro – un degré qui, on le sait, n'est jamais nul, puisque, dans un système quelconque, une absence s'oppose à telle présence aussi efficacement que telle autre.

S'interrogeant sur la délicate question des « identités synchroniques », Saussure observait que, lors d'une conférence, chaque occurrence de l'adresse *Messieurs !* (en ce temps-là, apparemment, seuls des hommes assistaient aux conférences) nous semble celle d'un « mot » unique, identique à lui-même malgré les « variations de débit et d'intonation » qui le présentent « dans les divers passages avec des différences phoniques très appréciables ». Identité sous les différences, répétition dans la variation. De même (je suis l'enchaînement du *Cours de linguistique générale*²) l'« express Genève-Paris de 8 h 45 du soir » maintient son identité à travers les changements quotidiens de locomotive, de wagons et de personnel. Roland Barthes évoquait souvent, de son côté, le navire *Argo*, qui restait le même *Argo* après avoir changé de voiles, de coque, voire d'équipage ; d'autres, le couteau de Jeannot, avec sa nouvelle lame sur

un nouveau manche. La clé du mystère – car c'en est un – tient pour Saussure à l'idéalité (il n'emploie pas ce mot) d'une entité « fondée sur certaines conditions auxquelles sa matière occasionnelle est étrangère ». Ce qui fait l'express de 8 h 45, ce n'est pas sa composition matérielle, ni même sa cargaison humaine, mais « l'heure de son départ, son itinéraire et en général toutes les circonstances qui le distinguent des autres express ». Le couteau de Jeannot, son appartenance à Jeannot ; le navire *Argo*, sans doute le seul fait qu'on l'appelle *Argo*. De même encore (j'épuise ici le répertoire des métaphores saussuriennes), si dans un jeu d'échecs « je remplace des pièces de bois par des pièces d'ivoire, le changement est indifférent pour le système », et donc pour l'identité pertinente des pièces. Je puis même, comme on sait, remplacer un cheval ou un fou perdu par un bouton de culotte, qui par convention fera l'affaire.

Cette relation posée, en passant, entre l'opposition identité / différence (répétition / variation) et l'opposition idéalité / matérialité n'est sans doute pas étrangère à l'enjeu théorique de la première. Mais n'essayons pas de creuser plus avant ce sillon.

*

Et revenons à nos *Messieurs* ! L'identité de cette « expression », précise Saussure, ne tient pas à l'unité de son sens : « Un mot peut exprimer des idées assez différentes [*adopter* une mode ou un enfant, *fleur* du pommier ou de la noblesse] sans que son identité soit sérieusement compromise » ; mais bien à l'identification conventionnelle d'un mot unique à travers toutes les variations, jugées non pertinentes, de sa prononciation (ou de sa graphie) : *Méchieu* !, dans une bouche auvergnate, vaudra, sans équivoque, pour *Messieurs* ! Et « ce sentiment d'identité persiste, bien qu'au point de vue sémantique non plus il n'y ait pas d'identité absolue d'un *Messieurs* ! à l'autre ».

En effet (je brode ici de mon cru sur un thème bien connu), le contexte est pour le moins à chaque fois différent, ne serait-ce que par la place de chaque *Messieurs* ! dans l'inexorable durée d'une heure de conférence. Et même si je prononçais à la suite, sans reprendre haleine (facile) et sans aucun changement d'émission (impossible) trois *Messieurs* ! de file, ces trois « expressions » seraient stylistiquement différentes *du seul fait de leur répétition*, qui fait de l'une la première, de la suivante la deuxième, et de la troisième la dernière. Bref, différentes *du fait même de leur identité*. N'ai-je pas parlé de mystère ?

On pose en somme d'abord que trois émissions forcément différentes ne font qu'un seul et même mot, puis que les trois émissions successives du même mot n'ont pas la même valeur. C'est passer tout bonnement de la différence à l'identité, puis de l'identité à

la différence. De la variation à la répétition, de la répétition à la variation – c'est tout un. On ne peut varier sans répéter, ni répéter sans varier.

*

L'art, par excellence, de la répétition-variation, c'est évidemment la musique, dont elle est pour ainsi dire le principe absolu. Sitôt (ex)posé un thème, se met en marche tout le dispositif du développement, fondé sur les divers procédés d'imitation-transformation que sont transposition, augmentation, diminution, mouvement contraire, rétrograde, contraire-rétrograde, contrepont en canon, en fugue, etc., sans préjudice des reprises littérales (répétitions) ou des migrations instrumentales du type *Boléro* de Ravel.

Il y a pourtant, dans la forme (plus) proprement dite de la *variation*, telle qu'elle s'exerce, disons, de Bach à Webern, quelque chose de plus immédiatement séduisant, sans doute parce que plus perceptible au profane : tout renversement mis à part, le thème initial y sert de trame et de guide, et le jeu consiste à tenter d'en identifier la récurrence à travers ses métamorphoses – et réciproquement : plaisir de recherche, *ricercare*, disait-on jadis (paraît-il) à propos de ces thèmes enfouis dans le tissu polyphonique, et que l'auditeur devait débusquer sous leur contrepont, comme l'aiguille dans son tas de foin ou le chasseur dans son dessin ambigu. Passé un certain cap, c'est-à-dire, comme assez vite dans les *Diabelli*, entré dans la phase du méconnaissable, ce plaisir s'estompe au profit d'un autre, mais subsiste toujours l'espoir qu'une nouvelle audition saura le prolonger d'une étape – d'où l'inépuisable d'une telle fréquentation ; et je n'aime pas trop qu'on vienne me dire, comme il arrive, que les dernières *Diabelli* n'ont plus aucun rapport avec la valse-thème. C'est décourager d'avance une bonne volonté, et aussi, me semble-t-il, déprécier du même coup le travail du compositeur : produire un morceau complètement autonome est moins méritoire que produire une variation dont la relation au thème soit assez retorse pour demeurer longtemps énigmatique.

Inversement, des séries trop transparentes, comme les *Eroica*, ou le premier mouvement de la douzième sonate de Mozart, n'offrent peut-être pas assez de résistance au désir d'identification. Mais, contre-inversement, la reprise finale, comme dans l'*aria da capo* des *Goldberg*, met au trouble un comble assez paradoxal : celui, bien sûr, de l'inquiétante familiarité. J'imagine bien que ce trouble marque, d'une manière ou d'une autre, l'interprétation : écoutez Gould 1981. Mais même si l'interprète se contentait, au disque, d'y faire reproduire, magnétiquement identique, sa prestation initiale, je jurerais encore que quelque chose a changé. Non sans raison : pour le

moins, l'auditeur. De sorte qu'ici encore répéter c'est varier.

*

Le plus heureux équilibre entre transformation et répétition, c'est peut-être dans la variation jazzistique que je la trouve, où le principe (*free jazz* mis à part) est d'improviser chaque *chorus*, c'est-à-dire chaque série de trente-deux mesures (douze dans le blues) en s'appuyant sur la suite d'accords donnée par le thème, suite dont la réitération incessante, basse obstinée comme dans la chaconne et la passacaille baroque³, autorise un nombre indéfini d'illustrations mélodiques. On sait qu'aux belles nuits de jam-sessions de Kansas City ou du *Minton's* harlémite, des groupes pouvaient improviser, chorus après chorus, pendant plus d'une heure sur le même thème ; on sait aussi que, des timides paraphrases néo-orléanaises aux explorations polytonales du be-bop, la liberté d'interprétation des thèmes n'a fait que progresser⁴, sans pour autant, sauf exception, renoncer à l'exploitation de la trame harmonique. Pour l'auditeur, le principe de ce plaisir est donc simple, quoique d'application parfois exigeante : à chaque mesure, percevoir à la fois, et dans leur relation, l'imprévisible invention mélodique et la progression d'accords obligée, énoncée par la section rythmique ou suggérée par le soliste. Cette coexistence, ou plutôt cette manifestation réciproque d'une basse immuable et d'une mélodie aléatoire fait de l'écoute jazzistique l'une des plus actives et, contrairement aux préjugés, l'une des plus intellectuelles qui soient.

*

Pour l'amateur de variations, dont je viens peut-être d'esquisser le portrait en creux, on pourrait imaginer que les arts plastiques et la littérature soient des lieux de frustration, puisque leur principe est ailleurs, s'ils en ont un. Il n'en va pas tout à fait ainsi, grâce à Protée notre saint patron. Quelques mots là-dessus.

Que l'architecture, « musique de l'espace » selon l'irréfutable cliché, procède souvent par répétition variée, d'Ictinos à Bramante et de Bramante à Mies Van der Rohe, c'est une évidence qui n'appelle guère de développements. Pour les arts figuratifs, sculpture, peinture, dessin, je dirais bien que le rapport répétition / variation gît dans le fait même de la représentation, ou, comme disait Pascal, de la « ressemblance ». Il est vrai que nous n'avons pas toujours le moyen de convoquer, pour comparaison, les « originaux », mais du moins avons-nous parfois l'occasion de confronter deux ou plusieurs « ressemblances », c'est-à-dire deux ou plusieurs versions, ou *répliques*, de la « même » œuvre, fussent-elles dispersées à travers les plus lointains musées. Certaines expositions n'ont pas d'autre mérite, mais

il nous suffit. En peinture (ou sculpture) non figurative, le caractère obsessionnel d'une thématique autonome accentue le fait : circulez dans une rétrospective Pollock ou Rothko, vrais labyrinthes de miroirs, plus ou moins déformants.

*

Mais la littérature ? Je n'oserais prétendre que la fonction mimétique y donne plus qu'en peinture la possibilité de comparer la « ressemblance » du texte aux « originaux » du monde. Mais la puissance de fascination d'œuvres comme la *Comédie humaine* ou la *Recherche du temps perdu* tient peut-être plus qu'on ne le dit parfois (aujourd'hui) à ce que Balzac appelait sa « concurrence à l'état civil » et Proust sa « tâche de traducteur », et donc à une certaine *relation* (ressemblance et dissemblance), sinon au « réel », du moins à l'idée que s'en fait le lecteur, et qui lui en tient lieu. Concurrence ou traduction, la simulation réaliste est encore, ou déjà, variation sur ce thème obligé, c'est-à-dire convenu, qu'on appelle Histoire, société, vérité, bonheur, Temps perdu, que sais-je encore, et que la représentation la plus « fidèle » nous invite, non sans détours, à *ricercare*.

Jakobson nous enseignait naguère la prégnance poétique du « principe d'équivalence », et si j'ai quelquefois regimbé, c'était en fait contre une interprétation trop réductrice de ce principe, qui n'y lisait pas la coprésence de *similarité* et de *dissimilarité*, pourtant manifeste dans le simple travail du mètre, de la rime ou de la strophe, et où Wordsworth voyait déjà la principale source du plaisir poétique. Le texte narratif exploite certes trop rarement ce genre de ressources, hors les parallélismes réglés du conte et les formules récurrentes de l'épopée. Le récit romanesque va ordinairement son train sans trop revenir sur ses traces, d'où un suspens souvent bien linéaire, où seul le Nouveau Roman a su introduire, par le jeu de ses descriptions instables, imperceptiblement métamorphiques, une dimension qu'il faut bien appeler musicale.

Mais l'étude comparée des manuscrits et des éditions successives, la génétique littéraire, vient ici à la rescousse : d'état en état, une « même » page de Flaubert, de Proust, de Joyce déploie son éventail de redites et de repentirs, de ratures et de substitutions, dans des restitutions de plus en plus rigoureuses, et de plus en plus déconcertantes : tremblement, bégaiement indéfini d'une création qui procède toujours, et partout, d'une improvisation vigilante et constamment rectifiée, comme la danse d'un funambule. L'étude radiographique des tableaux nous offre le même spectacle, et des films pris sur le vif, comme l'irremplaçable *Mystère Picasso*. À défaut (?) d'effets analogues en musique, nous y disposons au moins, comme au

théâtre, de l'infinie variété des interprétations, ou, comme on dit, des *exécutions*.

*

À la limite, et contrairement à une évidence de surface, tous les arts, dans leur geste producteur, sont d'exécution, *performing arts*, dont aucune performance n'est identique à une autre, et dont – comme l'ont bien éprouvé un Valéry ou un Borges – aucun état n'est définitif, que par fatigue ou superstition. De l'art comme de la vie, l'achèvement – le repos de l'identité – n'est pas le but, mais la fin, je veux dire la chute dans une entropie dont l'autre nom est la mort. Qu'Apollon et Dionysos nous accordent encore un temps, nous accordent encore un temps le loisir de nous répéter, et de nous contredire.

*

Qui donc a dit : « Au commencement était la variation » ?

1.

À peu près, A. Kilito, *L'Auteur et ses doubles*, Paris, Éd. du Seuil, 1985, p. 19 : « À l'origine, il y a la répétition. » Kilito paraphrase ici (c'est-à-dire : répète et varie) un topos traditionnel de la poétique arabe classique, de sorte que ma question reste, comme il lui convient plus qu'à toute autre, sans réponse. On me signale encore Henri Michaux, *Déplacements déagements*, Paris, Gallimard, p. 56 : « Au commencement est la RÉPÉTITION. »

2.

Paris, Payot, p. 150-154.

3.

Ou les variations Goldberg, qui sont en fait une suite de pièces à basse commune. André Boucourechliev trouvait récemment le même principe à l'œuvre dans les *Diabelli*, ce qui n'est certes pas une absence de rapport : un musicien de jazz qui ne conserve « que » la trame harmonique du thème a plutôt l'impression d'en conserver *l'essentiel*. L'analogie entre l'improvisation jazzique et ces formes de variation à basse obligée me semble confortée par l'analogie de leurs origines : musiques de danses populaires, et même (*passacaille* de *pasar calle*) de fanfare ambulante (Lope de Vega croit même savoir la chaconne venue... d'Amérique). Mais, ne la trouvant mentionnée chez aucun spécialiste d'aucun bord, j'en viens parfois à douter de mes oreilles, ou de mes lectures.

4.

Je ne suggère pas par là une supériorité de principe de la variation libre sur la « simple » paraphrase : certains exposés de thèmes, presque littéraux (mais tout est dans le *presque*), chez Armstrong par exemple ou (dans un tout autre esprit) chez Monk, valent toutes les élaborations, improvisées ou non.

Romances sans paroles

L'un des multiples modes de relation entre littérature et musique est, bien évidemment, la présence d'un texte littéraire dans une œuvre musicale. Mais cette présence est elle-même susceptible de divers modes, ou degrés, que je voudrais évoquer ici très sommairement.

Le premier de ces modes, qui correspond au degré matériellement le plus fort, est celui d'une présence effective et intégrée. C'est le cas de toute musique vocale, où le texte verbal se trouve d'une manière ou d'une autre proféré : chanté (mélodies, cantates, opéras), parlé (*Histoire du soldat*), ou selon quelque état mixte ou intermédiaire, *Sprechgesang* ou autre. Les degrés d'intégration sont ici différents, puisque le mode de profération épouse plus ou moins la ligne mélodique ou le tissu polyphonique, mais le degré de présence du texte est le même, et l'usage ne s'y trompe pas, qui qualifie encore de « paroles » le poème d'un lied ou le livret d'un opéra. Ce type est trop universellement connu et pratiqué pour qu'on y insiste, mais je veux au moins en souligner un trait : du fait même de leur coprésence, et quels que soient les effets de contamination qu'elle peut entraîner (mélisation de la phrase verbale, efforts d'expressivité de la partition), les parts et les rôles y sont pour l'essentiel distincts. Sauf exceptions confirmatrices, c'est le texte qui dit le sens, la musique ne veut, au plus, que le confirmer et l'illustrer. L'une de ces exceptions serait sans doute la pratique wagnérienne du leitmotiv, qui permet éventuellement à la partition de livrer un message parallèle à celui du poème : si au cours d'une phrase chantée par Tristan apparaît à l'orchestre le motif du Désir, cette apparition superpose aux signifiés du texte chanté un autre signifié aussi déterminé ; mais c'est que le motif a été précédemment investi de ce sens selon une convention sémiotique somme toute plus proche du linguistique que du musical. Aussi circule-t-il des sortes de dictionnaires où nous apprenons, comme une langue, la fonction de tous ces motifs.

Le deuxième mode, beaucoup moins fréquent, est de l'ordre de la

référence *in absentia*. Il consiste en ce qu'une œuvre musicale, par son titre, renvoie à un texte littéraire déterminé, dont elle se constitue par là même quelque chose comme la paraphrase ou le commentaire, et qu'elle adopte, toujours par là même, comme argument, voire comme « programme ». C'est le cas de certains poèmes symphoniques de Liszt, dont le premier en date, *Ce qu'on entend sur la montagne* (1848), « d'après » un poème de Hugo ; ou encore *Tasso, Lamento e Triompho* (Byron), *Mazeppa* (Hugo), *Les Préludes* (Autran), *Idéaux* (Schiller) et *Hamlet* (Shakespeare, bien sûr). Ce type se retrouve au moins chez Franck (*Les Éolides* d'après Leconte de Lisle, *Les Djinns* d'après Hugo) et chez Strauss : *Ainsi parlait Zarathoustra*, *Don Quichotte*, et, d'une manière plus diffuse puisque les textes ainsi « illustrés » sont sans doute multiples, *Don Juan*. L'initiateur du genre, si c'en est un, pourrait être Berlioz avec *Harold en Italie*, « symphonie pour orchestre et alto principal » d'après le *Childe Harold* de Byron (1834). Mais on trouve une relation du même ordre dans des œuvres pour piano comme les trois « Sonnets de Pétrarque » de la *Deuxième année de pèlerinage* de Liszt, et, munie d'un titre qui veut sans doute suggérer une inspiration plus lointaine, la « Fantasia quasi sonata » *Après une lecture du Dante*, du même recueil. Ce répertoire semblera typiquement « romantique », mais Debussy, avec le *Prélude à l'après-midi d'un faune*, ou Ravel, avec *Gaspard de la Nuit* et *Ma mère l'Oye*, indiquent la capacité du genre à transcender les limites historiques de son terrain d'origine. Les évocations de *Ma mère l'Oye* sont un peu plus libres, mais les trois pièces de *Gaspard de la Nuit* se réfèrent de façon précise à trois poèmes d'Aloysius Bertrand : *Ondine*, *Le Gibet* et *Scarbo*.

Je ne discuterai pas le bien ou mal fondé de ces références, autrement dit la « fidélité » ou « infidélité » de ces partitions à la lettre ou à l'esprit des textes censés les inspirer, relation que chacun peut interpréter et apprécier à sa guise. Je note simplement que les degrés d'imposition en sont variables selon la connaissance ou le souvenir que l'auditeur peut avoir dudit texte, s'il ne lui est pas fourni en marge de la partition, de l'enregistrement ou du programme de concert. Nul sans doute n'échappe à une certaine idée de Don Quichotte, de Don Juan, de la *Divine Comédie* ou des contes de Perrault, mais les trois sonnets de Pétrarque ou poèmes en prose de Bertrand ne hantent pas toutes les mémoires, et la majorité des auditeurs se laisse ici guider – si par quelque chose – par la seule signification (très claire pour *Ondine* ou *Le Gibet*, certainement fort opaque pour *Scarbo*) du titre. Autrement dit, notre deuxième mode risque, dans bien des cas, de glisser en pratique vers un troisième, que voici.

Le mode de présence du texte n'y est plus ni la présence effective, ni la référence allusive, mais tout bonnement l'absence pour cause

d'inexistence. Les œuvres musicales auxquelles je pense maintenant, et qui sont de nouveau très nombreuses, ne présentent, sauf accident, aucun rapport avec aucun texte littéraire existant. On pourrait donc estimer qu'elles n'ont rien à faire ici, mais je n'en suis pas si sûr, ou plutôt je suis sûr du contraire, et pour deux raisons qui probablement n'en font qu'une. La première est que ces œuvres comportent un énoncé verbal, qui, comme tous les énoncés verbaux selon certaines conditions de chaleur et de pression, peut être qualifié de « littéraire » : c'est leur titre, qui est du type *thématique*. Je ne prends pas ici cet adjectif dans son sens musical, mais précisément dans le sens littéraire¹ : un titre d'œuvre littéraire est thématique quand il réfère, directement (*Guerre et paix*) ou par tel ou tel détour (*Le Rouge et le Noir*) ou détail (*Madame Bovary*, *Le Soulier de satin*), au contenu thématique de l'œuvre qu'il intitule ; sinon, il est *rhématique*, c'est-à-dire qu'il désigne l'œuvre elle-même, par tel trait générique (*Odes*, *Sonnets*, *Journal*), ou autre : *Tel Quel*, *Manuscrit trouvé à Saragosse*. Une œuvre musicale peut également porter un titre rhématique, qui la décrit par son genre (*Sonate*, *Symphonie*, *Concerto*, etc.), par sa tonalité, ou par sa place dans le catalogue de son auteur (numéro d'opus). Un titre rhématique, par définition, ne peut guère comporter de connotation littéraire ; un titre thématique, disons au hasard *Rêverie*, ou *La Cathédrale engloutie*, en comporte inévitablement une, du seul fait qu'il désigne un « contenu » (un signifié), par exemple psychologique ou pittoresque, par un moyen verbal qui fonctionne en lui-même comme un (bref) texte littéraire. Je dirai donc que *Rêverie* ou *La Cathédrale engloutie* comporte un texte littéraire, qui est son titre thématique.

Ma seconde raison pour évoquer ici ce type d'œuvres, c'est que la présence d'un titre thématique suffit à suggérer l'existence d'un texte qui serait l'équivalent littéraire de l'œuvre musicale ainsi désignée. De ce texte, à vrai dire, nous ne saurons rien de plus, et c'est toute la différence entre ce troisième type et le deuxième, pour lequel l'auditeur scrupuleux peut toujours remonter à la « source ». Ce texte n'existe pas, mais le titre nous suggère qu'il pourrait exister – et peut-être invite-t-il les plus dociles, ou les plus imaginatifs, à en esquisser une version. Sa présence est donc ici, non plus de l'ordre de la présence effective, ni de celui de l'allusion, mais de la *suggestion*. La seule imposition d'un titre thématique insinue l'existence possible d'un texte de référence – et si l'on m'apprenait demain que les *Scènes d'enfants*, ou les *Préludes* de Debussy, illustrent autant de poèmes réels, en vers ou en prose, je n'aurais aucune raison de m'en étonner. Or, la tradition musicale dispose, depuis Mendelssohn, d'un terme qui peut assez bien servir à désigner ce mode paradoxal de présence virtuelle. Ce terme, lui-même de forme paradoxale, ou oxymorique, c'est

romances sans paroles. Je le qualifie de paradoxal parce qu'originellement, une romance, ou un lied (le terme allemand est *Lieder ohne Worte*), est un type de mélodie ou de chanson, sur des paroles, qui relève pleinement de la musique vocale. Le terme de *romance*² avait déjà servi, au moins chez Beethoven, et il resservira chez d'autres, dont Schumann et Fauré, à intituler des pièces purement instrumentales : les deux *Romances* de Beethoven sont des pièces concertantes pour violon et orchestre, où l'instrument soliste tient la partie mélodique, comme une voix qui chanterait un air sans paroles. *Romances sans paroles* déjà, mais Beethoven n'avait pas éprouvé le besoin de le spécifier. En forgeant le syntagme *Romances sans paroles*, Mendelssohn – si c'est lui – manifeste donc la conscience d'une contradiction dans les termes : romance sans paroles, lied sans poème, comme on dit « obscure clarté » ou « glorieuse bassesse ». Mais son recueil n'appartient pas entièrement au « genre » que j'essaie de décrire, car la plupart de ces pièces pour piano ne comportent aucun titre thématique, mais une simple indication de tonalité, comme pour les *Romances* (tout court) de Beethoven – et ce sera le cas de l'ensemble du recueil de même titre chez Fauré. Elles n'ont de romance, ou de lied, que la présence perceptible d'une ligne mélodique qui pourrait être celle d'un chant, et peut-être celle, que je n'ai pas vérifiée, de la forme-lied. D'autres en revanche accentuent la relation au genre vocal par l'imposition d'un titre qui indique le contenu thématique du poème absent : *La Harpe du poète*, *La Fuite*, *La Fileuse*, *La Complainte du berger*, etc. La référence à la musique vocale passe donc ici par deux moyens, qui sont d'une part la structure en ligne mélodique accompagnée, et d'autre part le choix d'un titre thématique. Mais ce second moyen peut aussi agir seul, en conférant par sa fonction sémantique propre une valeur signifiante à un morceau qui n'imité plus en rien l'allure d'une mélodie accompagnée, comme « L'Oiseau prophète » des *Scènes de la forêt*.

C'est en effet Schumann qui illustre le mieux, à l'époque romantique, ce genre qui tend à s'organiser sur le modèle d'un cycle de lieder pourvu d'un titre thématique d'ensemble, *Scènes de la forêt* ou *Scènes d'enfants*, destiné à unifier un groupe de pièces individuellement caractérisées par leur titre thématique respectif (*Des pays lointains*, *Curieuse histoire*, etc.). Malgré l'effacement (inégal) de la forme en mélodie accompagnée, de tels ensembles méritent bien, me semble-t-il, la dénomination cavalière de « romances sans paroles », au sens où je l'entends ici.

Ainsi définie comme une pièce, le plus souvent pour clavier, pourvue d'un titre thématique assurant à lui seul sa signification affective ou descriptive, la romance sans paroles n'est nullement le monopole ni l'invention de l'époque romantique. La plupart des pièces

pour clavecin de Couperin s'ornent ainsi de titres pittoresques souvent très précis ou très recherchés (*Les Matelotes provençales*, *Les Petites Crémieres de Bagnolet*, *Les Barricades mystérieuses*, *Les Vieux Galans et les Trésoriers surannées sous des Dominos pourpres et feuilles mortes*) – et je doute qu'une telle pratique ait été complètement isolée à son époque. Et plus près de nous, on sait comment les *Préludes*, les *Images pour piano*, les *Estampes* et le *Children's Corner* de Debussy, les *Miroirs* de Ravel ou l'*España* d'Albeniz, parmi bien d'autres, prolongent le type schumannien du cycle unifié de pièces à intention thématique, sans compter des pièces isolées comme les *Jeux d'eau* ou la *Pavane pour une infante défunte*. On sait aussi que, pour les *Préludes*, quelque mauvaise conscience à l'égard de ces effets de titre conduit Debussy à les reléguer en fin de pièce et entre parenthèses, comme pour éviter de trop influencer l'interprète ou l'auditeur. Vaine précaution : l'usage les reçoit bel et bien comme des titres, et *Danseuses de Delphes* ou *Des pas sur la neige* exercent leur pouvoir suggestif avec autant d'intensité que *Le poète parle* ou *L'Oiseau prophète*.

Une autre manifestation de réserve à l'égard du titre, et qui n'était peut-être pas étrangère aux choix quelque peu ludiques de Couperin, est, chez Satie, le recours systématique au titre sarcastique ou provocant : *Aperçus désagréables*, *Embryons desséchés*, *Sonatine bureaucratique*, *Morceaux en forme de poire*, *Véritables préludes flasques pour un chien*, etc. Dans ces deux cas (le second pouvant passer pour une charge du premier), l'indiscrétion et surtout l'impertinence (l'absence recherchée de pertinence) du titre expriment ou opèrent de toute évidence une dérision du titre thématique et de sa manière d'imposer un sens à une partition qui bien souvent n'en peut mais, autrement dit de l'arbitraire de l'intitulation thématique en musique ; et à cet égard, Satie joue manifestement le rôle de fossoyeur du genre, qu'il achève en le poussant à l'absurde. Mais l'opération ne va pas sans risque, car un usage aussi accentué du titre finit par faire oublier la partition, qui en sera peut-être la première victime : on ne joue pas impunément avec le paratexte.

Mais l'empire du titre thématique ne se borne pas à ces pièces pour clavier, groupées ou non en cycles. Il règne également sur un autre genre, lui aussi très caractéristique de l'époque romantique et post-romantique, qui est le poème symphonique. Il faut d'ailleurs observer dans ce terme un effet de paradoxe comparable à celui de *romance sans paroles*, car *poème symphonique*³ signifie bien aussi quelque chose comme « poème sans paroles ». Le poème symphonique, tel que l'illustrent éminemment Liszt ou Strauss, exception faite pour ceux d'entre eux, déjà évoqués, qui se réfèrent à une œuvre littéraire déterminée, n'a de « poème », c'est-à-dire de texte, que son *titre* – et parfois cette sorte de développement du titre en forme d'argument

narratif qu'on appelle le « programme » – qui lui impose de l'extérieur sa signification : voyez, de Liszt, *Du berceau jusqu'à la tombe*, ou, de Strauss, *Mort et transfiguration* ou *Une vie de héros*⁴. Mais ici encore, le genre déborde largement son origine romantique, puisqu'on le retrouve, plus ou moins bien déguisé, par exemple chez Debussy ou Ravel, avec en prime une sorte de synthèse entre le type poème symphonique et le type cyclique, sous la forme de suites orchestrales thématiques : voyez la *Rhapsodie espagnole* de Ravel (quatre pièces : « Prélude à la nuit », « Malagueña », « Habanera », « FERIA »), et, chez Debussy, ces « triptyques symphoniques » (ce terme générique ne qualifie officiellement que le premier) que sont les *Nocturnes* (« Nuages », « Fêtes », « Sirènes »), *La Mer* (trois « esquisses symphoniques » : « De l'aube à midi sur la mer », « Jeux de vagues », « Dialogues du vent et de la mer ») et les *Images* (« Giges », « Iberia », « Rondes de printemps »). La même structure, on le sait, se retrouve au moins dans les *Nuits dans les jardins d'Espagne* de Falla : « Au Generalife », « Danse lointaine », « Dans les jardins de la sierra de Cordoue ». Or ces faits de groupement ne sont évidemment pas, en eux-mêmes, dépourvus d'effet sémantique : l'appareil titulaire à deux étages se conforte en quelque sorte lui-même en confirmant la valeur du titre d'ensemble par celle des titres de parties, et réciproquement. On peut donc dire que les cycles de « romances sans paroles » ou les suites symphoniques thématisées exercent *a priori*, par cette convergence sémantique, une plus grande force de suggestion que les œuvres isolées comme *Jeux d'eau* ou *Mort et transfiguration* : l'auditeur s'installe d'emblée dans le climat évoqué par le titre général, et trouve dans chaque partie une spécification particulière de ce climat, à peu près comme dans un recueil de poèmes thématiquement homogène comme *Les Fleurs du mal* ou, plus encore, *Fêtes galantes*⁵. La recherche de tels effets n'est sans doute pas étrangère à des décisions de groupements après coup comme celle qui préside aux *Années de pèlerinage*, et même peut-être (mais ici le titre d'ensemble, sans doute faute de mieux, reste rhématique) aux poèmes symphoniques de Liszt.

Le fait littéraire – et plus particulièrement poétique – exerce donc ici une fonction paradoxalement plus forte que dans la musique vocale, où sa présence effective lui assigne une place limitée par cette présence même : dans ces poèmes sans paroles, le poétique, sans présence effective ni référence déterminée, joue le rôle le plus insaisissable, mais peut-être le plus impérieux qui soit : celui de *modèle*. La musique ne cherche plus ici à soutenir et entourer un texte présent, ni même à illustrer un texte absent, elle cherche, dirait-on, à *se faire texte* elle-même, comme pour honorer son titre (même si dans bien des cas celui-ci ne lui est venu qu'après coup), à *se faire langage* et poème, comme si le modèle littéraire s'était entièrement emparé de

son imaginaire. La musique vocale était musique *avec* paroles, les paraphrases musicales du type *Mazeppa* étaient musique *à propos* de paroles ; dans la musique instrumentale à titre thématique, l'absence de texte jointe à la suggestion d'un texte par le titre, la situation contradictoire d'un *avec paroles sans paroles* contraint en quelque sorte la partition à prendre la place et à jouer le rôle du texte qu'elle suggère et qui lui manque. La relation n'est donc plus de coprésence ni d'évocation, mais de substitution et d'imitation : *ut poesis musica*. C'est bien cette formule que suggère entre autres l'avant-propos de 1841 aux *Années de pèlerinage* :

« À mesure que la musique instrumentale progresse, elle tend à s'empreindre de cette idéalité qui a marqué la perfection des arts plastiques, à devenir non plus une simple combinaison de sons, mais un langage poétique plus apte peut-être que la poésie elle-même à exprimer tout ce qui, en nous, franchit les horizons accoutumés, tout ce qui échappe à l'analyse, tout ce qui s'attache à des profondeurs inaccessibles, désirs impérissables, pressentiments infinis. »

Il y aurait sans doute quelque chose d'un peu dérisoire dans un tel propos, si on ne le savait en quelque sorte compensé (ou aggravé) à la fin du siècle et sans doute avant, par la tentation réciproque du poétique à, comme dira Mallarmé, « reprendre à la musique son bien ». À l'*ut poesis musica* romantique et post-romantique répond un *ut musica poesis* qui s'est substitué au XIX^e siècle à l'*ut pictura...* de l'âge classique. Il y a d'ailleurs bien un peu d'*ut pictura* dans le prurit descriptif de la musique du XIX^e siècle, dont ne témoignent pas seulement les *Goyescas* de Granados, les *Tableaux d'une exposition*, le recours debussyste au terme d'« esquisses », et la qualification mal refusée d'« impressionnisme ». Et il ne serait sans doute pas très difficile de trouver dans les arts plastiques les traits symétriques de quelque *ut poesis...* (Delacroix), ou de quelque *ut musica pictura* (Klee), comme si tous les arts éprouvaient plus ou moins cette nostalgie ou utopie trans-artistique qui parfois les pousse à s'emprunter et à s'imiter réciproquement, en oubliant (ou pour oublier) leurs spécificités respectives, à nier l'hétérogénéité de leurs moyens au nom d'une peut-être illusoire convergence de leurs fins.

À sa fille qui lui demande quelles sont les paroles d'un thème qu'il lui a dédié pour son anniversaire, Dale Turner répond, l'air infiniment las : « On n'est pas obligé de mettre des paroles sur tout. »⁶ On en met à vrai dire plus qu'on ne devrait, et souvent plus qu'on ne voudrait, comme si l'on ne supportait pas que la musique ne fût, selon le mot dédaigneux de Liszt préfigurant Stravinsky, rien d'autre qu'une « simple combinaison de sons ». Cette incapacité, foncièrement religieuse, à l'*Es ist so* nous a valu d'innombrables titres apocryphes

imposés par un public en mal de sens à des œuvres qui n'en voulaient pas, et, récemment, jusqu'aux trente-trois *Variations Diabelli*. Cette indiscretion souvent puérile est évidemment un effet de l'hypertension sémiotique, affection chronique de l'esprit humain. Il serait sans doute aussi vain de s'en plaindre, et d'ailleurs injuste de nier que les titres thématiques de certaines romances sans paroles ajoutent à leur charme. On souhaiterait seulement que ce surcroît restât en marge, détaché, comme flottant, et que sa présence *ad lib* servît, non à les alourdir d'un sens autoritaire, mais plutôt à les alléger, à les aérer, comme d'un silence, d'une question sans réponse : que la relation problématique entre combinaison de sons et proposition de sens résonnât, non comme un accord parfait, mais comme une dissonance irrésolue. C'est là, j'en suis sûr, ce que nous demandent un Couperin, un Schumann, un Debussy, et tel serait le bon (et malaisé) usage du titre thématique, afin que la romance sans paroles ne tournât pas, selon le mot (le titre) cruel d'Adorno, en *paroles sans romance*.

Car musique et littérature ne sont ni parallèles ni symétriques : ce sont deux pratiques simplement différentes – mais rien de plus difficile à penser qu'une simple différence –, qui ne se rencontrent heureusement qu'en vertu de leur différence. Comme tous les *ut* de cette sorte, l'*ut poesis* est un mirage ou un leurre. *Aliter poesis, aliter musica*. L'une chante, l'autre parle. Échanger leurs rôles n'est pas toujours ce qu'elles ont de mieux à faire, et les confondre n'est certainement pas la meilleure façon de les aimer ensemble.

1. Voir *Seuils*, Paris, Éd. du Seuil, 1987 ; et Françoise Escal, « Le titre de l'œuvre musicale », *Poétique* 69, février 1987.
2. *Romanze*.
3. *Symphonische Dichtung*.
4. Entre ces deux extrêmes que sont la pièce pour piano et le « poème » pour orchestre, les formations de musique de chambre semblent plus réfractaires à l'investissement thématique, mais il y a quelques exceptions, comme *La Nuit transfigurée* de Schönberg pour sextuor à cordes (d'abord référée, si je ne m'abuse, à un texte littéraire dont la mention a finalement disparu), ou (par l'adjectif) la *Suite lyrique* pour quatuor de Berg ; j'ignore l'intention, chez Boulez, de l'intitulé *Livre pour quatuor*, non dépourvu d'un effet subtilement (ambigument) littéraire.
5. Voir plus loin « Paysage de fantaisie », p. 171.
6. Bertrand Tavernier, *Autour de minuit*.

Ordonnance du chaos¹

Au premier « jour » de la *Première Semaine*, Du Bartas, comme il se doit, place un tableau du Chaos originel. Le voici, ou du moins ses trente-six premiers vers, qui m'en paraissent l'essentiel et le plus caractéristique¹ :

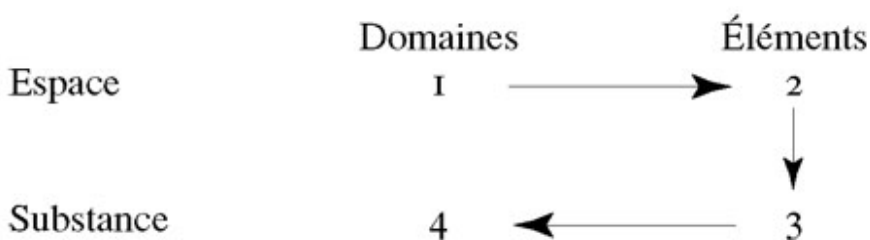
1 *Ce premier monde était une forme sans forme,
Une pile confuse, un mélange difforme,
D'abîmes un abîme, un corps mal compassé,
Un chaos de chaos, un tas mal entassé*
5 *Où tous les éléments se logeaient pêle-mêle,
Où le liquide avait avec le sec querelle,
Le rond avec l'aigu, le froid avec le chaud,
Le dur avec le mol, le bas avec le haut,
L'amer avec le doux ; bref, durant cette guerre*
10 *La terre était au ciel et le ciel en la terre.
La terre, l'air, le feu se tenaient dans la mer ;
La mer, le feu, la terre étaient logés dans l'air ;
L'air, la mer et le feu dans la terre ; et la terre
Chez l'air, le feu, la mer. Car l'Archer du tonnerre,*
15 *Grand Maréchal de camp, n'avait encor donné
Quartier à chacun d'eux. Le ciel n'était orné
De grand's touffes de feu ; les plaines émaillées
N'épandaient leurs odeurs ; les bandes écaillées
N'entrefermaient les flots ; des oiseaux les soupirs*
20 *N'étaient encor portés sur l'aile des zéphyrs.
Tout était sans beauté, sans règlement, sans flamme ;
Tout était sans façon, sans mouvement, sans âme.
Le feu n'était point feu, la mer n'était point mer.
La terre n'était terre, et l'air n'était point air.*
25 *Ou, si jà se pouvait trouver en un tel monde
Le corps de l'air, du feu, de la terre et de l'onde,
L'air était sans clarté, la flamme sans ardeur,
Sans fermeté la terre, et l'onde sans froideur.
Bref, forge en ton esprit une terre qui, vaine,*
30 *Soit sans herbe, sans bois, sans mont, sans val, sans plaine,
Un ciel non azuré, non clair, non transparent,
Non marqueté de feu, non voûté, non errant,
Et lors tu concevras quelle était cette terre,
Et quel ce ciel encor, où régnait tant de guerre.*
35 *Terre et ciel que je puis chanter d'un style bas*

Chacun sait, ou croit savoir, ce qu'est le Chaos : l'indistinction première, la confusion des éléments, le monde non pas tant avant la Création qu'avant l'acte de division qui assigne à chaque matière sa qualité spécifique, à chaque corps sa portion d'étendue. Ce thème de l'*indifférencié* appelle évidemment une rhétorique du désordre et de l'entassement qui est dans la grande tradition du poème « cosmique », de Lucrèce à Hugo. Et certes, les cinq premiers vers répondent ici à cette attente : *forme sans forme, pile confuse, mélange difforme, abîme d'abîmes, chaos de chaos*, nous y sommes. Mais ceci n'est en fait qu'un préambule, ou plus précisément un sommaire, surtout le cinquième vers, qui expose le thème dont toute la suite sera le développement en variations. À partir de là, la confusion va s'énoncer et s'illustrer en quelque sorte *a contrario*, selon un système de différences et de contrastes qui lui est par définition étranger. Si le chaos est bien l'universel « mélange » dont le poète veut manifestement nous donner l'idée, le royaume de l'absolue entropie, rien ne lui est plus contraire que la notion même de « querelle » ou de « guerre » entre quoi que ce soit et quoi que ce soit d'autre, lesquels, n'étant pas encore distincts, ne sont tout simplement pas encore : ni liquide ni sec, ni rond ni aigu, ni dur ni mou, ni bas ni haut, ni amer ni doux. « Querelle » et « guerre » sont ici pour indistinction, et cette étrange équivalence expose un détour de langage hautement significatif. Mais il n'est pas encore temps d'*effectuer*, comme dit Sartre², cette signification : il faut d'abord considérer d'un peu plus près le détail des oppositions signifiantes.

Le premier système, qui mérite à peine ce titre puisqu'il n'est pas clos et que la liste en pourrait facilement être étendue, est celui des *qualités* sensibles ou spatiales : liquide / sec, froid / chaud, dur / mou, amer / doux – rond / aigu, bas / haut. Par son ouverture même et son indétermination, il est encore contingent et comme *ad libitum*, proche en cela de l'amorphisme qu'il cherche à désigner. Il propose divers partages dont chacun se veut universel (tout ce qui n'est pas liquide est sec, tout ce qui n'est pas froid est chaud, etc.), mais qui sont entre eux dans une relation libre et non définie : on peut être à la fois sec et chaud, froid et dur, mou et amer, etc. Il n'a lui aussi qu'une fonction introductive, et ne jouera plus aucun rôle dans la suite du texte.

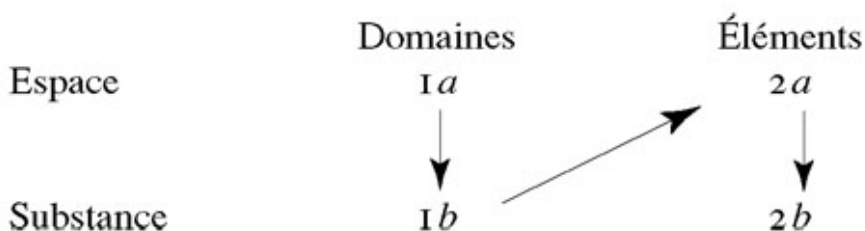
Les deux systèmes réellement productifs, et qui commandent l'organisation du discours à partir du vers 10, sont probablement les deux structures les plus familières à la cosmologie naïve, au moins dans notre civilisation : ce sont l'opposition binaire ciel / terre, qui est spatiale et donc en un sens formelle, et l'opposition quaternaire – et substantielle s'il en fut – des « éléments » : terre, eau, air, feu. La

première détermine le vers 10, et plus loin les vers 29 à 36 ; la seconde occupe d'un seul tenant les vers 11 à 28, à l'exception d'un distique de transition, ou de suspension, on dirait volontiers une mesure pour rien, ou pour reprendre souffle, 21-22. La structure la plus complexe est donc encadrée par deux variantes de la plus simple : principe de « composition » dont on trouverait assez facilement des équivalents en musique. Mais d'autre part, chacune de ces deux structures est exploitée de deux façons différentes : d'abord sur un mode purement spatial, puis selon une modalité plus substantielle, disons qualitative : vers 10, terre-ciel selon leur confusion spatiale ; vers 11 à 20, éléments selon leur confusion spatiale ; vers 23 à 28 (après le distique suspensif), éléments encore, mais selon leur confusion substantielle ; vers 29 à 36, terre-ciel de nouveau, mais selon leur confusion substantielle. Comme on le voit, il nous manque un terme symétrique d'*éléments* pour désigner le couple terre-ciel : convenons de les appeler, selon une métaphore point trop étrangère à l'esprit du temps, des *domaines*. Nous pouvons dès lors analyser la structure générale de ces vingt-sept derniers vers comme résultant d'une double partition : domaines / éléments, spatial / substantiel, laquelle détermine une séquence, ou une *disposition* (au sens rhétorique) dont le tableau suivant peut rendre compte :

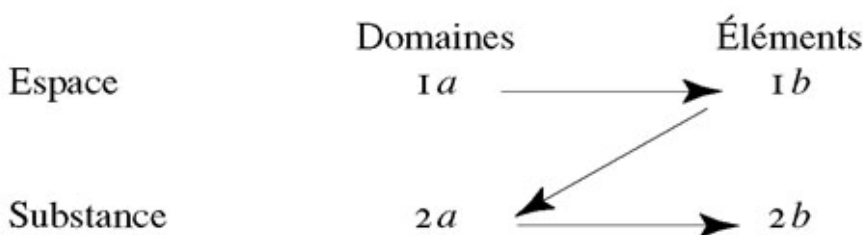


Par « rendre compte », j'entends manifester à la fois la structure « de surface », qui est la séquence elle-même, et la structure immanente ou « profonde », c'est-à-dire ici la croisée des deux systèmes d'oppositions. Ces termes de surface et de profondeur ne doivent évidemment induire aucune connotation de valeur ; en revanche, il est indispensable de percevoir (ce que la critique traditionnelle et la rhétorique classique ne percevaient pas, ou du moins manquaient à faire apparaître) que le *parcours* de la disposition renvoie à un *système* sous-jacent qui est structure au sens fort, c'est-à-dire jeu d'oppositions. Le tableau proposé expose bien, j'espère, le parti adopté (consciemment ou non) par notre poème, qui est celui d'une disposition *liée*, où le passage d'un terme à l'autre est toujours assuré en continuité par un élément de définition commun : on passe des domaines aux éléments en restant sur le plan spatial, puis du plan

spatial au plan substantiel en restant dans la colonne des éléments, puis des éléments aux domaines en restant sur le plan substantiel. Pour bien concevoir qu'il s'agit là d'un parti esthétique déterminé, il suffit de songer qu'une disposition plus « logique » (c'est-à-dire plus taxinomique) aurait donné par exemple : 1° Domaines, a) du point de vue spatial, b) du point de vue substantiel ; 2° Éléments, a) du point de vue spatial, b) du point de vue substantiel, soit le tableau :



ou encore : 1° Du point de vue spatial, a) domaines, b) élément ; 2° Du point de vue substantiel, a) domaines, b) éléments, soit le tableau :



avec à chaque fois une rupture de continuité symbolisée ici par le passage de la flèche au point de croisée. Fin de la parenthèse méthodologique, dont on voudra bien retenir, peut-être, qu'il y a structure et structure, et que le relevé des séquences ne trouve son sens et sa fonction qu'une fois la séquence manifeste rapportée au système implicite.

Mais il ne suffit évidemment pas d'établir ce système : il faut aussitôt noter la présence d'un certain nombre d'éléments irrationnels et générateurs de désordre, qui donnent au texte son jeu (d'aucuns diraient : sa chance) au-delà des quadrillages taxinomiques. Tout d'abord, rappelons-le, les deux classes *domaines* et *éléments* ne sont pas aussi symétriques que notre tableau pourrait le faire croire, puisque l'une est à deux et l'autre à quatre termes. Ensuite, elles ne sont pas aussi distinctes qu'elles pourraient l'être, sans doute, dans une autre langue (ou un autre lexique), puisque – comme on l'a sans doute déjà remarqué – elles ont un terme lexématique commun, qui est *terre*.

Certes, la terre comme élément (comme *autre* de l'eau, de l'air et du feu) est distincte en principe de la terre comme domaine (comme *autre* du ciel), mais nul ne peut empêcher la confusion des signifiants d'entraîner, au vrai lieu du poème, qui est l'esprit du lecteur, une confusion des signifiés – d'autant qu'il n'y a pas ici des « choses » à l'expérience de quoi nous renverrait le poème, mais un jeu de vocables au référent hypothétique, ou plus précisément (j'y reviendrai) négatif. D'autant encore – et c'est le troisième irrationnel dans le système – que Du Bartas, pour désigner l'élément aquatique, n'emploie jamais le terme traditionnel et attendu (que j'utilise moi-même sans égard pour son lexique), c'est-à-dire *eau* ; mais parfois *onde*, et le plus souvent *mer*. Et il va de soi que le second, qui spatialise l'élément, contribue encore à faciliter le passage d'un système à l'autre, déjà ouvert par le cas du lexème commun *terre* (que ne différencie même pas, du moins dans le texte établi par Holmes, un jeu graphique pourtant disponible, et même traditionnel, qui serait le recours à la majuscule pour l'un de ses emplois). L'effet de cette clause est évidemment une confusion, au moins à première lecture, entre les plans des vers 10, d'une part, 11 à 14 de l'autre : terre / ciel et terre / air / feu / mer se télescopent volontiers (l'expérience pédagogique en témoigne) en un pseudo-système vaguement géographique à cinq termes où ciel et air, selon une équivalence répandue, passent pour synonymes ; d'où finalement cette quadripartition bâtarde : terre / ciel-air / feu / mer. Ajoutons encore que le groupe des vers 16 à 20, qui redouble et confirme le jeu de quatre coins des vers 11 à 14, commence par le mot *ciel* et ne comporte qu'une seule mention explicite d'élément (*feu*, au vers 17), ce qui donne momentanément l'illusion d'un retour au système des domaines. Il s'agit bien en fait de la (non) localisation des éléments, chacun selon son futur « quartier », mais il se trouve que celui du feu est ici le ciel, en tant que domaine des astres (ou des éclairs ?), ce qui ménage une nouvelle communication entre les deux systèmes, le ciel étant le lieu dévolu, explicitement, au feu, et implicitement (ou obscurément) à l'air – et la terre étant l'espace réservé à l'eau (une fois celle-ci identifiée à la « mer »), et naturellement à la terre-élément elle-même.

Reste que, pour l'essentiel, le poème repose sur un double système qu'il exploite avec une rigueur imperturbable, dont l'illustration la plus claire est aux vers 11 à 14 : bel exemple de rhétorique combinatoire, qui épuise en un tourniquet quasi beckettien les virtualités du traditionnel « tout est dans tout et réciproquement ». Du moins en apparence – je veux dire encore à première lecture : car si l'on y prend garde, la quatrième formule n'est pas du tout la réplique attendue des trois autres. Ayant rencontré d'abord 1^o *a, b et c chez d*, puis 2^o *d, c et a chez b*, puis 3^o *b, d et c chez a*, nous attendons

« logiquement » 4^o *a, b et d chez c*. À cette formule, le texte substitue ici un 4^o *a dans b, c et d* qui renverse le système de présentation, répète en partie 1 et 2 et laisse la combinatoire incomplète, puisqu'il nous manque d'apprendre si *b* et *d* étaient dans *c*. Dans cette chute par *hyponoïan*, on peut lire un trait d'humour (protestant ?), mais aussi une invite discrète à envisager le système de permutations sous ces deux variantes possibles : (*w, x, y*) chez *z*, etc. et *z chez (w, x, y)*, etc. – et par conséquent la suggestion presque imperceptible d'une troisième, qui est évidemment *w et x chez y et z*, etc.³

Ne nous étendons pas sur le groupe des vers 16 à 20, qui traite l'ubiquité originelle des éléments de façon plus métaphorique, ou plutôt métonymique : le ciel n'a point d'astres parce que le feu n'a point reçu son quartier ; pour une raison parallèle, les plaines ne portent point de fleurs, les flots de poissons et les airs point d'oiseaux. Les vers 23 et 24 amorcent clairement le passage du spatial au substantiel, ou qualitatif : comme les éléments n'ont pas encore d'étendue déterminée, ils n'ont pas encore de qualité assignée, savoir pour l'air la clarté, pour le feu la chaleur, pour la terre la fermeté, pour l'eau la fraîcheur ; aussi ne sont-ils pas encore eux-mêmes. Leur « corps » serait-il déjà, qu'il lui manquerait une essence, ou métaphoriquement une « âme ». Même traitement enfin pour les deux domaines, aux vers 29 à 36, encore dépourvus de leurs attributs typiques : végétation, accidents de terrain pour la terre ; azur, clarté, transparence, astres, sphéricité, mouvement pour le ciel – qui est évidemment ici le firmament ptoléméen.

Le poète reconnaît *in fine* que son tableau du chaos est essentiellement négatif. Du moins le reconnaît-il pour ses huit derniers vers, mais le propos s'applique en fait aussi bien aux quinze qui précèdent, évocation eux aussi de ce que *n'était pas* le Monde avant la Création. Mais poussons un peu plus loin : cette négativité, cette description, comme j'ai dit, *a contrario*, caractérise l'ensemble du morceau, lequel évoque le Chaos en des termes différentiels et contrastifs qui sont le propre d'un monde déjà partagé, divisé, classé : le monde d'*après* la Création, si l'on veut, mais je dirais surtout le monde conçu selon l'imagination taxinomique d'une époque et d'une culture pour qui décrire (et connaître), c'est énumérer, distribuer, ranger. Ici encore, nous devons nous détourner de l'idée orsienne du baroque comme sensibilité (ou esthétique) vitaliste et mobiliste, éprise de trouble et de désordre. Pour ce baroque, le Chaos serait un topos privilégié, prétexte aux plus vertigineuses variations sur le mode de l'informel. Nous avons vu qu'il n'en est rien ici, et que le poème ne pouvait apparemment traiter ce thème que d'une manière presque constamment paradoxale, recourant aux classifications les plus tranchées pour évoquer ce qui est l'antithèse de toute classification. Il

est certes loisible, eu égard aux dates (et quand bien même...), d'exclure du baroque un poème écrit en 1578, c'est-à-dire encore du vivant de Ronsard, et qui se rattache bien plus à la tradition de l'encyclopédisme renaissant qu'à aucun des genres pratiqués au siècle suivant. Mais j'ai tenté de montrer ailleurs⁴ que la poétique (française) la plus typiquement baroque, celle d'un Sponde ou d'un Saint-Amant par exemple, présentait les mêmes caractères. Au reste, la rhétorique baroque ne fait ici – et c'est par là qu'elle est *exemplaire* – que mettre à nu en le poussant à l'extrême un trait commun à tout langage articulé, qui est de ne pouvoir, précisément, s'articuler que sur un jeu de contrastes et de différences. Le Chaos, originel ou non, défini comme confusion ou indifférenciation absolue, est proprement ce qui défie les capacités d'« expression » du langage humain, et aussi bien de l'écriture : indescriptible, et à la limite indicible. Cette impossibilité de langage, comme toutes les autres, peut sans doute être *ournée* de diverses manières, dont la plus évidente, que nous appellerons de confiance la romantique, ou l'hugolienne⁵, consiste à donner par entassements et coulées verbales un équivalent massif, et comme à distance, du désordre supposé primitif ou nébuleuse originelle. Le parti que je qualifie de baroque (ou, si l'on préfère, de *classique*), en tout cas le parti adopté ici par Du Bartas (après Ovide), est tout autre, sinon inverse : il consiste à prendre la difficulté de front, et à décrire le Chaos, négativement, par toutes les distinctions qu'il transgresse, ou plutôt qu'il ignore : *non point tel qu'il était, mais tel qu'il n'était pas*. Cette procédure peut sembler « artificielle » et insupportablement rhétorique à quiconque détient de l'amorphe une expérience intime et directe, comme Roquentin. Je la dirai plus volontiers économique, et donc élégante, puisqu'elle procède d'une simple inversion des signes : du désordre comme *anti-langage*. Borges évoque quelque part les secrètes aventures de l'ordre, et Audiberti la secrète noirceur du lait : lisons ici la secrète ordonnance du Chaos, qui se révèle en se *déniant*.

1.

Du Bartas, *Œuvres*, éd. U.T. Holmes, Chapel Hill, 1935-1940, t. II, p. 202-203, vers 223 à 258. J'ai modernisé ici l'orthographe et la ponctuation. Cette page se trouve également dans les anthologies de Jean Rousset, t. II, p. 11-12, et de Marcel Raymond, p. 194-195. Elle s'inspire évidemment des premiers versets de la Genèse, et aussi d'Ovide, *Mét.*, I-1. Comme notre objet n'est pas ici la spécificité du discours de Du Bartas, je ne ferai aucun départ entre ce qu'il « emprunte » et ce qu'il « invente ».

2.

Saint Genet, Paris, Gallimard, 1952, p. 286.

3.

Il faut évidemment exclure les variantes incomplètes du type *w et x chez y*, qui laisse *z* seul chez lui, contrairement au principe général.

4.

Figures I, Paris, Éd. du Seuil, 1966, p. 9 à 38.

5.

Voir *La Bouche d'ombre, Le Satyre ou La Fin de Satan*.

1.

Mouvements premiers. Études critiques offertes à Georges Poulet, Paris, Corti, 1972.

Égotisme et disposition esthétique

« Je sens par tous les pores que ce pays est la patrie des arts. Ils tiennent, je crois, dans le cœur de ce peuple la place que la vanité occupe dans celui des Français. » Ces deux phrases du *Journal* de 1811¹ présentent à ma connaissance l'une des premières formulations de l'antithèse sur laquelle repose la théorie stendhalienne de ce que j'appellerai la *disposition esthétique*, cette condition socio-psychologique apparemment nécessaire, sinon suffisante, de l'expérience esthétique. L'antithèse est double, si l'on peut dire, puisqu'elle oppose à la fois deux sentiments, la vanité et l'amour des arts, et deux pays, la France et l'Italie, dont chacun est la « patrie » de l'un de ces deux sentiments, qu'il cultive et symbolise de manière privilégiée, voire exclusive². La formule semble d'abord porter plutôt sur la *pratique* des arts (l'Italie comme patrie *des artistes* plutôt que des amateurs d'art), mais on voit aussitôt qu'il s'agit ici de la « place qu'ils tiennent dans le cœur », et donc, si les mots ont un sens, du sentiment qu'on leur porte, la vocation artistique des créateurs dépendant apparemment de la disposition esthétique de leurs compatriotes.

L'opposition entre France et Italie, motif récurrent et pour ainsi dire obsessionnel chez cet auteur, ne fait ici que redoubler en l'illustrant l'opposition thématique entre vanité et amour de l'art, et son caractère largement mythique saute aux yeux, Beyle ayant très tôt, si l'on en croit la *Vie de Henry Brulard* et pour des raisons « œdippiennes » presque trop évidentes, décidé d'attribuer, ou plutôt d'*affecter* à l'Italie tout ce qu'il aime, et *a contrario* à la France tout ce qui lui répugne. Je négligerai donc ici (sans pouvoir éviter dans mes références ses manifestations omniprésentes) cette assignation conceptuellement redondante, pour ne m'attacher qu'à ce qu'elle prétend illustrer. La répartition est d'ailleurs en fait plus complexe, voire instable, qu'elle ne le veut, au moins parce que chacun de ses termes est susceptible de la reproduire, comme en abyme, en son sein : la France se divise entre Nord et Midi, ou entre Paris (royaume

par excellence de la vanité) et province, et l'Italie, éminemment diverse, présente au moins une opposition significative entre l'énergie romaine et la tendresse milanaise, et même une exception à la vocation toute affective que lui assigne Stendhal : c'est l'intellectualité florentine, dont le seul accent lui « dessèche le cœur »³. Quant aux Vénitiens, si aimables et d'une si « folle gaieté », ce sont tout bonnement (mais sans doute au meilleur, ou moins mauvais sens de ce qualificatif) « les Français de l'Italie »⁴. On peut donc toujours être un Français d'Italie, et réciproquement, comme se veut à coup sûr Beyle lui-même, le plus italien des Français. Au reste, chaque ville peut encore s'y diversifier moralement d'un quartier à l'autre : ainsi, la violence romaine se concentre au Trastevere, ou aux Monti : « Ce sont des gens terribles », dit son voisin, à propos de tel sanglant fait divers, à l'auteur en puissance des *Promenades dans Rome*, qui commente : « Notez que ce quartier est à deux pas de nous, du côté de Sainte-Marie-Majeure ; à Rome, la largeur d'une place change les mœurs »⁵ – et donc, sans doute, au moins la *couleur* de la disposition esthétique.

Notre formule inaugurale, on peut l'observer, présente l'antithèse sous une version encore faible, et qui en indique à peine le motif, comme si la vanité et l'amour des arts étaient simplement rendus alternatifs par manque de « place » dans l'espace mental, dont l'exiguïté ne pourrait contenir les deux sentiments à la fois, comme une mansarde qui ne peut héberger plus d'un occupant. Cette crise du logement psychique n'implique encore aucune opposition de fond entre eux, mais une simple impossibilité quasi matérielle de cohabiter : rien ne nous dit si, et encore moins pourquoi la vanité serait en quelque sorte contraire, voire hostile, à l'amour des arts, et/ou réciproquement. Cette version faible, si elle devait être définitive, procéderait à coup sûr d'une étrange conception de la vie intérieure ; on se doute bien qu'elle n'est que provisoire, et l'on verra bientôt en quoi consiste l'incompatibilité foncière qui la motive. On remarque encore que la raison de cette répartition de fait (prédominance exclusive de la vanité en France, de l'amour des arts en Italie) n'est pas indiquée ; l'explication (par le climat, par l'histoire, par toute autre cause plus mystérieuse) qu'en donnera Stendhal tout au long de son œuvre est passablement complexe, voire confuse, mais nous n'avons heureusement pas à nous en soucier ici, puisque nous mettons entre parenthèses son investissement géo-culturel en termes de *Volksgeist*. J'observe incidemment que l'excellent chapitre que Michel Crouzet⁶ consacre à ce point ne répond pas à la question qui l'intitule : « Pourquoi l'Italien n'a pas de vanité ». La réponse, si elle y était, serait évidemment celle de Stendhal (je n'imagine pas que le critique veuille en chercher une autre, ou proposer la sienne), mais elle n'y est

guère, si bien que le titre fidèle de ce chapitre serait plus simplement : « *Que l'Italien n'a pas de vanité* ». La raison de cette absence de raison (claire) est peut-être simplement dans le caractère imaginaire du fait, caractère que Crouzet ne souligne pas, mais que suggère pertinemment le sous-titre de son livre : « *Essai de mythologie romantique* ». L'*Italie morale* est bien pour l'essentiel, me semble-t-il, un mythe beyliste.

Dernière remarque avant de procéder : l'opposition est ici établie entre vanité et amour *des arts* ; la suite montrera, mais autant le poser dès maintenant, que ce sentiment n'est qu'un cas particulier de ce que Stendhal hésite moins que nous à nommer l'amour du Beau, et que j'ai déjà nommé plus haut, de manière aussi banale mais moins objectiviste (et par là, nous le verrons, plus fidèle en fait à la position beyliste), « expérience esthétique » : ce à quoi s'oppose (ce qu'*empêche*) la « vanité » (française ou non) n'est pas seulement le goût pour la musique de Cimarosa, la peinture du Corrège ou le dôme de Saint-Pierre, mais aussi bien pour la baie de Naples, les rives du lac de Côme, ou cette fameuse beauté (féminine) lombarde qui ne renvoie que par convenance aux très fantasmatiques *Hérodias* de Léonard (en fait, de Bernardino Luini). Le mot, à la fois atypique (dans cet emploi) en langue commune et typique de l'idiolecte stendhalien, qui ouvre notre phrase sera d'ailleurs le mot clé de l'esthétique en cause (puisque c'en est une) : « Je *sens* par tous les pores que ce pays est la patrie des arts... » Un tel fait (si c'en est un) n'est pas ordinairement de ceux que l'on peut « sentir », mais plutôt conclure, très métaphoriquement et non sans risques, d'un ensemble complexe d'observations diverses. Le verbe *sentir* me semble ici inconsciemment suggéré par le contexte, et procéder d'un glissement implicite de l'objet à sa perception : la disposition particulière à l'expérience esthétique tient à la présence chez le sujet, individuel ou collectif, d'une certaine *faculté de sentir*. Ce point, que nous retrouverons bien sûr, donne peut-être une amorce de justification à l'antithèse initiale : la « vanité » ferait obstacle, spécifiquement (et réciproquement ?), à la faculté de sentir. De quoi s'agit-il donc au juste ?

Ce que Stendhal nomme constamment *vanité* n'est pas exactement ce que désigne ce mot dans son usage courant : « satisfaction [excessive] de soi et étalage de cette satisfaction »⁷, même si ces deux attitudes ne sont pas dépourvues de relation, et si la seconde est aussi contraire que la première à la disposition esthétique : la vanité (au sens courant) du duc de Guermantes, qu'il trahit en disant de la *Vue de Delft* : « Si c'est à voir, je l'ai vu », l'empêche sans doute d'apprécier vraiment cette œuvre, et peut-être tout simplement de la « voir », car une telle contemplation exige un minimum d'oubli de soi, dont ce

personnage proustien (dont on rencontre chez Stendhal quelques congénères) est manifestement incapable. Mais enfin, l'emploi stendhalien du terme ne désigne pas tant, ou pas directement, un excès de souci de soi, mais bien plutôt de souci d'autrui, ou, comme préfère dire notre auteur, *des autres*. Bien entendu, ce souci ne s'adresse pas à l'existence du prochain, il ne consiste pas en un intérêt, encore moins en une sympathie désintéressée portée à autrui ; il consiste (et c'est ce qui motive ici l'emploi, même détourné, du mot *vanité*) à me soucier de l'*opinion* d'autrui sur moi-même et, entre autres, sur mon goût, qui contribue si largement à me définir et à me manifester, et donc nécessairement sur les objets de mon goût. Les témoignages de cette acception surabondent, en voici un parmi cent autres, où le mot clé est opportunément pourvu d'une italique : « Tel est l'excès de notre *vanité* : nous voulons savoir, avant de rire d'un trait plaisant, si les gens de bon ton le trouvent tel. »⁸ Le synonyme le plus clair de la « vanité » selon Beyle, d'ailleurs lui-même fréquent dans son texte⁹, est donc en fait le souci du *qu'en-dira-t-on*. Un autre équivalent, plus inattendu, est *béguisme*, ainsi défini dans *Racine et Shakespeare*¹⁰ : « Dans la vie commune, le *béguisme* est l'art de s'offenser pour le compte des vertus qu'on n'a pas ; en littérature, c'est l'art de jouir avec des goûts qu'on ne sent point » – le cas de la littérature pouvant évidemment être étendu à tous les arts, voire à toutes les situations esthétiques. *Jouir avec des goûts qu'on ne sent point* : ce que désigne ce sévère oxymore, où intervient de nouveau le verbe *sentir*, c'est évidemment la pseudo-jouissance esthétique qui consiste à adopter le « bon ton », et à régler son goût sur celui d'autrui. Mais j'ai sans doute tort de dire « pseudo-jouissance esthétique » : la jouissance est ici bien réelle, quoique toute mentale, mais ce qui lui manque, c'est d'être *esthétique*, car c'est précisément une jouissance de « vanité », le plaisir d'affecter (l'*affectation*, ou souci de « paraître »¹¹, est encore un autre synonyme de *vanité*) le goût de « bon ton », et sans doute de se persuader à bon compte qu'on le partage réellement ; c'est donc en fait une jouissance *pseudo-esthétique*, une jouissance qui se prétend, se veut et à la limite se croit esthétique, mais qui n'est que *sociale*, au sens superficiel et futile du terme, c'est-à-dire *mondaine*, et qui s'épanouit par excellence dans ce lieu soigneusement honni par Beyle (qui savait, et sans doute regrettait de n'y briller qu'assez médiocrement) : les salons.

La « vanité » selon Stendhal ne procède donc pas d'une surestimation de soi, mais d'un mouvement presque contraire, qui consiste à se chercher servilement, hors de soi, des modèles. « L'Italien, dit bien Crouzet, n'est vierge de vanité que pour avoir évité d'intérioriser l'existence des autres ; autrui est réel au dehors de moi, mais pas à l'intérieur, comme image ou modèle. »¹² Il n'est que de

rétablir l'antithèse pour trouver ici le portrait en creux du Français typique (disons du Parisien), c'est-à-dire du sujet anti-esthétique, qui intériorise autrui comme guide (comme arbitre et comme maître) et, indissociablement quoique réciproquement, comme « image » – j'interprète librement : comme miroir chargé de lui renvoyer une image flatteuse, ou rassurante : un certain souci d'autrui n'est qu'une variante oblique, inquiète¹³ (mais en est-il d'autres ?) du narcissisme – « tant c'est une terrible chose en France que d'être seul de son opinion »¹⁴. Nous ne savons toujours pas en quoi une telle attitude est anti-esthétique, mais il me semble utile, avant de poser cette question et pour mieux en comprendre la réponse, de considérer un peu l'autre terme de l'antithèse.

Le contraire de la vanité supposée française porte comme de juste un nom italien : *disinvoltura*. J'ignore si le sens que lui donne Stendhal est tout à fait conforme à l'usage (d'époque) de cette langue – il ne l'est évidemment pas à l'acception plutôt péjorative de son calque français –, mais du moins est-il tout à fait clair : c'est l'indifférence au jugement d'autrui sur moi-même, sur mes actions, et plus encore, pour ce qui nous intéresse ici, sur (l'objet de) mon goût : « Il n'y a d'étourderie [c'est-à-dire d'insouciance] dans ce pays-ci qu'envers le qu'en-dira-t-on ; c'est la *disinvoltura*. »¹⁵ Son autre nom, français celui-ci (mais la chose ne l'est pas), est le *naturel* : l'Italien (puisque c'est toujours lui¹⁶ qui a charge d'illustrer l'idéal beyliste) « est l'être le plus naturel de l'Europe, et qui songe le moins à son voisin »¹⁷ ; le mélomane de San Carlo ou de la Scala, « tout entier à l'émotion qu'il éprouve, ne songeant pas à juger et encore moins à faire une jolie phrase sur ce qu'il entend, ne s'inquiète nullement de son voisin, et ne songe guère à faire effet sur lui ; il ne sait même pas s'il a un voisin »¹⁸, et l'un de ses congénères, à Brescia, « quand il se trouvait à un concert, et que la musique lui plaisait à un certain point, ôtait ses souliers sans s'en apercevoir. Arrivait-on à un passage sublime, il ne manquait jamais de lancer ses souliers derrière lui sur les spectateurs »¹⁹ – apparemment pas pour solliciter leur avis. Stendhal l'a présenté comme « le Mélomane véritable, ridicule assez rare en France, où d'ordinaire il n'est qu'une prétention de la vanité, [alors qu'il] se trouve à chaque pas en Italie ». Mais « le ridicule n'existe pas en Italie »²⁰, alors qu'en France le « défaut d'originalité » tient (entre autres) au « despotisme du *ridicule* »²¹ : « Le seul danger, pour un Français, c'est le ridicule, que personne n'ose braver au nord de la Loire »²² ; car l'Italie beyliste, on le sait, commence souvent à cette frontière climatique : « Le midi de la France, Toulouse surtout, a des rapports frappants avec l'Italie ; par exemple, la religion et la musique. Les jeunes gens y sont moins pétrifiés par la peur de *n'être pas bien*, et bien plus heureux qu'au nord de la Loire. J'ai vu beaucoup de

contentement réel parmi la jeunesse d'Avignon. On dirait que le bonheur disparaît avec l'accent. »²³

Le propre du sujet « désinvolte » ou « naturel » est donc de penser par soi-même²⁴, de ne se fier qu'à son goût personnel, et de juger « tout seul comme un grand garçon »²⁵. Dans le domaine des faits et des idées, une telle autarcie de jugement peut constituer un défaut ou une faiblesse, puisqu'elle empêche de tenir compte des arguments les mieux fondés²⁶, mais la relation esthétique, justement, n'appartient pas à ce domaine, parce qu'elle n'est rien d'autre qu'une relation affective, un sentiment de plaisir ou de déplaisir. Or, un sentiment ne se juge pas, et non plus que je ne dois laisser autrui juger mon plaisir, je ne dois, ni ne puis, juger mon propre plaisir : « Ici les gens ne passent pas leur vie à *juger* leur bonheur. *Mi piace* ou *non mi piace* est la grande manière de décider de tout. »²⁷ L'appréciation esthétique est « un plaisir en quelque sorte instinctif ou du moins *non raisonné* du premier moment [sans lequel] il n'y a ni peinture ni musique. Cependant j'ai vu les gens de Königsberg arriver au plaisir, dans les arts, à force de raisonnements. Le Nord juge d'après ses sentiments antérieurs, le Midi d'après ce qui fait actuellement plaisir à ses sens »²⁸. La mention de Königsberg (où Beyle était effectivement passé par deux fois, et où il fera, sans déplaisir apparent, commencer *Mina de Vanghel* et *Le Rose et le Vert*) fait pour nous, peut-être à tort, allusion maligne à Kant, dont Stendhal fait volontiers sa tête de Turc philosophique, comme emblème germanique d'une métaphysique abstraite et fumeuse, sans en avoir apparemment jamais lu grand-chose²⁹, et *a fortiori* sans soupçonner combien son propre subjectivisme esthétique est proche de celui qu'illustre la *Critique du jugement* – et qu'il ne fait que pousser à l'extrême ; il lui arrive même de prêter à Rossini une sortie furibonde « contre un pédant de Berlin, qui opposait des phrases de Kant aux *sentiments* d'un homme de génie »³⁰ : difficile de toucher plus mal, mais laissons ce point typique d'histoire des malentendus. Le fait est que pour Stendhal, tout comme pour Kant, le plaisir ne peut ni se *raisonner*, ni se communiquer par raisons démonstratives. « Il est des choses qu'on ne prouve pas... comment prouver à quelqu'un qu'une chose qui lui donne un sentiment de répugnance invincible peut et doit lui faire plaisir [et réciproquement] ? »³¹ Une telle prétention est aussi absurde que serait une question comme « Monsieur, faites-moi l'amitié de me dire si j'ai du plaisir ? »³² ; car le plaisir (ou le déplaisir) ne se (re)commande pas davantage qu'il ne se raisonne, et consulter autrui (ou accepter ses conseils) sur un *devoir* de plaisir est aussi inepte que de le consulter sur le *fait* de son plaisir – ou de son désir : « *Se faire un devoir* [d'écouter la suite d'un concert] ! quelle phrase anglaise, quelle idée anti-musicale ! C'est comme se faire un devoir d'avoir soif. »³³

Cette dernière comparaison semble illustrer un trait manifeste de l'esthétique beyliste, qu'on pourrait sans grand effort qualifier d'hédonisme, et qui consisterait – cette fois, tout à l'encontre de Kant – à souvent assimiler le plaisir esthétique au plaisir physique³⁴. Une manifestation de cette tendance se lit assez bien dans ses goûts musicaux : sa prédilection pour la mélodie pure, son peu d'intérêt pour l'harmonie, selon lui trop cultivée par la musique allemande, y compris Mozart, et parfois même par Rossini, le montre à l'évidence, comme sa préférence picturale pour le Corrège, adonné aux émotions esthétiques les plus « faciles », et les plus propices à ce qu'il nomme constamment la *volupté* (« la *volupté*, premier but de l'art »³⁵). Mais il ne faut pas forcer ce trait : la volupté beyliste n'est pas essentiellement de l'ordre de la « chair » : on sait la place modeste qu'il réserve à « l'amour physique », et la palme qu'il accorde à Werther contre Don Juan, au nom même de la « quantité de bonheur » que procure l'amour-passion. Et encore moins de la table : je ne sais pas grand-chose des goûts alimentaires de Beyle, sinon sa passion pour les épinards, mais les références à la cuisine dans l'ensemble de ses « récits » de voyage sont d'une rareté remarquable ; et le fait de qualifier d'« admirable » un café au lait, et même de « sublime » (ô Kant !) un « café à la crème, comme on en trouve à Milan »³⁶, ne me semble pas témoigner d'une gastronomie très exigeante. Il me semble, et je suppose qu'une statistique lexicale le confirmerait, qu'il appelle « volupté » (ou « jouissance ») non pas nécessairement un plaisir corporel, mais un plaisir intense, et que les plaisirs les plus physiques ne sont pas pour lui les plus intenses. L'expression la plus révélatrice est sans doute son emploi constant, pour désigner la relation esthétique, du verbe *sentir*, que nous avons déjà rencontré. Le « beau », en art et ailleurs, doit être « senti », et toute autre approche lui est contraire : « Plus un Français a d'esprit, comme Montaigne, comme Voltaire, moins il sent les arts. »³⁷ À l'inverse, bien sûr, l'Italien est en toutes choses l'homme du *sentir* (le dérivé *sentiment* est apparemment un peu plus rare³⁸, peut-être parce que plus faible, ou plus fade : le vrai *sentir* est de l'ordre de la passion, éventuellement folle ou violente³⁹) : « *Le vrai sentir fut fait pour eux*⁴⁰ [...] le peuple le plus sensible de l'univers »⁴¹, et « la manière de *sentir* de l'Italie est absurde pour les habitants du Nord. Je ne conçois même pas, après y avoir rêvé un quart d'heure, par quelles explications, par quels mots on pourrait la leur faire entendre »⁴². Toujours est-il que la relation au beau est de l'ordre du sentir, et privilège des êtres « qui ont reçu du ciel le don de sentir avec force... Ce qui distingue les nations sous le rapport de la peinture, de la musique, de l'architecture, etc., c'est le plus ou moins grand nombre de sensations pures et spontanées que les individus même vulgaires de ces nations reçoivent de ces arts »⁴³ – où

l'on voit que le dérivé de *sentir* est aussi *sensation*, qui n'indique pas nécessairement un mode plus physique que *sentiment*. Mais la description la plus fine s'en trouve sans doute dans cette page des *Promenades dans Rome* : Stendhal vient d'assaillir une fois de plus l'esprit français, « préservatif sûr contre le sentiment des arts », et il s'en explique pour une fois un peu longuement :

« L'esprit français ne peut exister sans l'habitude de l'attention aux *impressions des autres*. Le sentiment des beaux-arts ne peut se former sans l'habitude d'une rêverie un peu mélancolique. L'arrivée d'un étranger qui vient la troubler est toujours un événement désagréable pour un caractère mélancolique et rêveur. Sans qu'ils soient égoïstes, ni même *égotistes*, les grands événements pour ces gens-là sont les impressions profondes qui viennent bouleverser leur âme. Ils regardent attentivement ces impressions, parce que des moindres circonstances de ces impressions, ils tirent peu à peu une nuance de bonheur ou de malheur. Un être absorbé dans cet examen ne songe pas à revêtir sa pensée d'un tour *piquant*, il ne pense nullement *aux autres*. Or, le sentiment des beaux-arts ne peut naître que dans les âmes dont nous venons d'esquisser la rêverie. »⁴⁴

Mais cet état de « rêverie un peu mélancolique », qu'il appelle souvent aussi « rêverie tendre », et qui n'est évidemment pas la marque d'un amateur de « sensations » purement physiques – une fois de plus, le sujet esthétique est décrit davantage sous les traits de Werther que de Don Juan (ou de Falstaff) –, n'est pas seulement une condition de la relation esthétique : il en est aussi l'effet : le duetto d'*Aureliano in Palmira* de Rossini, par exemple, « produit l'effet auquel on peut reconnaître la musique sublime : il jette dans une rêverie profonde »⁴⁵. On pourrait ironiser sur la rentabilité de cet étrange dispositif qui ne produit rien d'autre que ce qu'il a reçu, mais il me semble encore une fois que la condition est de l'ordre de la disposition : le sujet esthétique beyliste est *porté* à la rêverie, et il trouve dans la peinture ou la musique l'occasion de l'éprouver, ou au moins de l'entretenir. Cet état d'*absorption dans l'examen de ses propres impressions*, qui définit à son acmé la « volupté » esthétique, ne dédaigne pas seulement le souci de l'opinion des « autres », il ne supporte même pas leur présence (« Mon parti est pris, je verrai toujours *absolument seul* les monuments célèbres », et encore : « Il faut être seul dans le Colisée... à Rome, tout cicerone tue le plaisir »⁴⁶), ou du moins ne la supporte-t-il que silencieuse, et surtout capable d'accepter votre propre silence : à Florence, devant Santa Maria del Fiore, Beyle se sent « heureux de ne connaître personne, et de ne pas craindre d'être obligé de parler » ; et il ajoute : « J'ai honte de mon récit, qui me fera passer pour *égotiste* »⁴⁷ – cette occurrence, au passage, éclaire assez le sens de l'égotisme beyliste, qui n'a certes rien d'un égocentrisme satisfait, mais qui confine parfois à une forme de solipsisme, ou pour le moins d'insociabilité⁴⁸ ; le voici sur la voie Appienne : « pour ne pas être obligé de parler, je feignais de dormir.

J'aurais eu beaucoup plus de plaisir étant seul »⁴⁹. C'est que les « sensations » que procurent de tels spectacles « peuvent s'indiquer, mais ne se communiquent point... Quelle duperie de parler de ce qu'on aime ! Que peut-on gagner ? Le plaisir d'être ému soi-même un instant par le reflet de l'émotion des autres. Mais un sot, piqué de vous voir parler tout seul, peut inventer un mot plaisant qui vient salir vos souvenirs. De là, peut-être, cette pudeur de la vraie passion que les âmes communes oublient d'imiter quand elles jouent la passion »⁵⁰. Seule la solitude permet l'essor de l'imagination, qui elle-même permet seule de répondre à la « sensation » esthétique : « Les bonheurs de vanité sont fondés sur une comparaison rapide avec les autres ; cela seul suffit pour glacer l'imagination, dont l'aile puissante ne se développe que dans la solitude et l'entier oubli *des autres*. »⁵¹ Déjà dans l'*Histoire de la peinture en Italie*, Stendhal évoquait « ces grands hommes rares [de la Renaissance] qu'étouffe aujourd'hui le grand principe du siècle, *être comme un autre* »⁵². Ce principe, apparemment, étouffe aujourd'hui les grands hommes aussi bien en Italie qu'en France, ce qui confirme le caractère tout relatif du mythe beyliste : l'Italie de la Renaissance est à l'Italie moderne ce que celle-ci est (entre autres) à la France : un *ailleurs* (dans le temps et/ou dans l'espace) idéal, et passablement utopique.

Nous avons vu quel cas l'amateur de San Carlo et de la Scala fait de son voisin, dont il ignore même l'existence, à moins que celui-ci ne lui semble menacer son extase, sans doute par quelque commentaire importun : « Plongé dans une extase contemplative, il n'a que de la colère et de l'impatience à donner aux *autres* [les italiques sont ici toujours de rigueur] qui viendraient l'empêcher de jouir de son âme... Il n'y a d'âme que dans ses yeux, et encore si on l'a averti de cette vérité, dans sa haine pour *les autres*, il se cache les yeux, de la main. » Je reviens de quelques lignes en arrière pour citer ce dernier assaut furibond : « Pourquoi parler ? pourquoi se mettre en communication avec cet éteignoir de tout enthousiasme et de toute sensibilité ? *Les autres*. »⁵³ Et l'on ne doit pas croire que ce tableau manifestement amusé comporte la moindre nuance de critique ou de désolidarisation à l'égard de manifestations aussi excessives : l'apostrophe « Pourquoi parler... » s'adresse très sérieusement au « pauvre amateur sensible » qui « a encore en lui un peu du caractère français » – assez pour vouloir « communiquer » son sentiment – et qu'on invite vivement à s'en défaire à l'exemple du mélomane napolitain ou milanais.

Ces accents d'élitisme ou d'intolérance ne doivent pourtant pas suggérer que Beyle s'arroge le monopole du « bon goût » et de la vérité esthétique. Son assurance de jugement – ou plutôt, bien sûr, de *sentiment* – ne l'empêche pas de reconnaître à autrui le droit de

« sentir » autrement, pourvu qu'il ne cherche pas à entrer en contestation. Au vrai, le relativisme de principe est la meilleure protection contre tout débat : je sens comme je sens, mon voisin sent comme il sent, ces deux sentiments sont aussi « incommunicables » qu'ils sont légitimes, et aussi légitimes qu'incommunicables : « Tout le monde a raison dans son goût, quelque baroque qu'il soit, car on est appelé à voter par tête. L'erreur arrive au moment où l'on dit : "Mon goût est celui de la majorité, est le goût général, est le *bon goût*." »⁵⁴ « Il est trop évident, affirme-t-il dans *La Vie de Rossini*, que les paroles d'admiration dans les arts ne prouvent jamais que le degré de ravissement de l'homme qui admire et nullement le degré de mérite de la chose admirée. »⁵⁵ À la fin du même ouvrage, Stendhal reproduit, sous le titre évidemment approbateur *Apologie de ce que mes amis appellent mes exagérations, mes enthousiasmes, mes contradictions, mes disparates, mes etc., etc., etc.*, une lettre de Julie de Lespinasse où celle-ci déclarait : « Je ne juge rien, mais je sens tout ; et c'est ce qui fait que vous ne m'entendez jamais dire : *cela est bon, cela est mauvais* ; mais je dis mille fois par jour : J'aime. »⁵⁶ C'est bien ainsi que nous devrions toujours exprimer nos appréciations esthétiques.

À défaut d'un Kant qu'il méconnaît absolument (et qui ne le suivrait certes pas aussi loin qu'il lui arrive d'aller) ou d'un Hume qui a d'ailleurs fini par renier son propre « *All sentiment is right* »⁵⁷, la caution de cette profession de foi subjectiviste est le Voltaire de l'article « Beau » du *Dictionnaire philosophique*, qu'il paraphrase en ces termes : « Voltaire l'a dit dans un style que je n'oserais me permettre, tant la délicatesse a fait de progrès ! Rien de plus beau aux yeux d'un crapaud que sa crapaud aux gros yeux sortant de la tête. Croit-on, de bonne foi, qu'un brave général noir, de l'île de Saint-Domingue, admire beaucoup la fraîcheur de coloris des Madeleine du Guide ? Les hommes ont des tempéraments divers... »⁵⁸ Mais dans les *Promenades dans Rome*, il nous offre sa propre fable relativiste, qu'il place dans la bouche de l'économiste Nestorre Gioia s'adressant devant lui à l'illustre Canova : c'est celle du rossignol et de la taupe, dont chacun préfère son mode de vivre et de sentir (il n'y est malheureusement pas question du chant de la taupe), et qui ont tous deux tort de vouloir se l'imposer réciproquement. En voici l'application esthétique : « Un homme préfère le *Déluge* de Girodet au *Saint Jérôme* du Corrège. Si cet homme récite une leçon qu'il vient d'apprendre dans quelque poétique, il faut lui sourire agréablement et penser à autre chose. Mais s'il est aimable et nous presse de bonne foi de lui donner une réponse, continuait Melchior Gioia, je lui dirai : "Monsieur, vous êtes le rossignol et moi la taupe ; je ne saurais vous comprendre. Je ne puis discourir sur les arts qu'avec des êtres qui sentent à peu près comme moi. Mais si vous voulez parler du *carré de l'hypoténuse* [et un peu plus

loin, «des avantages de l'*esprit d'association* ou du *jury*»], je suis votre homme, et d'ici à un quart d'heure vous penserez comme moi »⁵⁹ (où l'on voit que le relativisme esthétique n'entraîne pas nécessairement un relativisme épistémologique, moral ou politique). La version « philosophique » de ce credo relativiste est le rejet de la notion, héritée selon lui de Platon, de *beau idéal absolu*, notion qui amène à soutenir que « s'il eût été donné à Raphaël et au Titien de se perfectionner à chaque instant davantage, ils seraient arrivés un beau jour à produire *identiquement* les mêmes tableaux [...] Je n'ose conduire le lecteur à l'amphithéâtre du Jardin des Plantes ; il serait peut-être indiscret de lui proposer ensuite un petit voyage en Saxe, suivi d'une course de deux mois dans les Calabres. Si cependant il voulait étudier ainsi la littérature, au lieu de lire tous les deux ans, dans *Le Philosophe à la mode*, une nouvelle explication du *beau*, il conclurait bientôt, de mille faits observés, qu'il est des tempéraments divers et que rien ne diffère davantage que le flegmatique habitant de Dresde et le bilieux coquin de Cosenza. Je lui dirais alors, ou plutôt il se dirait, ce qui vaut bien mieux, que le *beau idéal* de ces gens-là diffère ; et, six mois après, il arriverait enfin à cette proposition énorme et qui lui paraît si baroque aujourd'hui. Chaque homme aurait, s'il y songeait bien, un *beau idéal* différent. Il y a autant de *beaux idéals* [sic] que de formes de nez différentes ou de caractères différents ». Tant il est vrai que « le goût est local et instantané, tant il est vrai que ce qu'on admire en deçà du Rhin, souvent on le méprise au-delà, et que les chefs d'œuvre d'un siècle sont la fable du siècle suivant »⁶⁰.

La première occurrence chez Stendhal de ce que j'appelle la fable relativiste se présentait sous une forme assez typiquement elliptique, dans l'*Histoire de la peinture en Italie*, au chapitre LXVIII, qui se lit ainsi :

« Une herbe parlait à sa sœur : « Hélas ! ma chère, je vois s'approcher un monstre dévorant, un animal horrible qui me foule sous ses larges pieds ; sa gueule est armée d'une rangée de faux tranchantes, avec laquelle il me coupe, me déchire, et m'engloutit. Les hommes nomment ce monstre un mouton. » Ce qui a manqué à Platon, à Socrate, à Aristote, c'est d'entendre cette conversation. »⁶¹

Ce relativisme historico-géographique, ou, pour le dire plus vite, culturel, où s'investit toute une tradition héritée des Lumières, de la théorie des climats de Montesquieu à l'Idéologie de Cabanis et Destutt de Tracy, apporte une nuance de taille à ce que j'ai caractérisé plus haut, et sans doute un peu fort, comme « une forme de solipsisme ». La diversité des goûts individuels s'y trouve pour le moins encadrée par celle des goûts collectifs, dans un tableau d'ensemble où chacun se trouve déterminé de l'extérieur plus étroitement qu'il ne le croit, ou ne

le souhaite : je peux ignorer « si j'ai un voisin », comme le mélomane de la Scala, mais le fait est que j'en ai quelques-uns, et que plusieurs données peuvent nous conduire à « sentir » plus ou moins de la même manière, éventuellement sans le savoir et chacun se croyant plus autonome qu'il ne l'est en réalité ; comme dit le proverbe chinois, « on se croit original, et on est dans les statistiques ». Et l'on sait que le « romanticisme » de *Racine et Shakespeare* est défini (et préconisé) en termes typiquement historiques, comme « l'art de présenter aux peuples [et non aux individus] les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible », tandis que le classicisme « leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir possible à leurs arrière-grands-pères »⁶². Cet élargissement du champ, de l'idiosyncrasie à ce qu'on pourrait appeler une *sociosyncrasie*, par époques ou par générations, n'est certainement pas réservé à la littérature, ni dicté par le contexte spécifique d'une brochure militante de circonstance. Les œuvres « italiennes » de Stendhal fourmillent d'indications de cette sorte sur les goûts comparés des peuples et des siècles en fait de musique ou de peinture, « selon les races, les climats, les époques, les régimes de gouvernement »⁶³, et après tout l'opposition même entre France et Italie, qui illustre en permanence son propos, relève bien d'une doctrine de psychologie collective : il y a un goût français et un (ou *des*) goût(s) italien(s), même si le parti pris beyliste préfère le plus souvent y voir le conflit radical entre une aptitude et une inaptitude foncières au sentiment esthétique.

Une autre nuance concerne plus spécifiquement (mais non exclusivement) le domaine de la relation artistique. Elle prétend procéder d'une observation tardive, bien qu'elle apparaisse assez tôt dans le texte stendhalien. Sa première mention, sauf erreur, se trouve en 1815 dans les *Vies de Haydn, Mozart et Métastase* : « Une chose que je n'aurais pas crue, c'est qu'en étudiant les arts, on puisse apprendre à les sentir. »⁶⁴ Une autre est en 1817 dans l'*Histoire de la peinture en Italie*. Il s'agit ici du lecteur idéal de ce livre, « quelque âme tendre... lecteur unique, et que je voudrais unique dans tous les sens... Peu à peu le nombre des tableaux qui lui plaisent s'augmentera... Ses connaissances augmentent ; il a de nouveaux plaisirs. Il n'aurait jamais cru que penser fût sentir ; ni moi non plus ; et je fus bien surpris quand, étudiant la peinture uniquement par ennui, je trouvai qu'elle portait un baume sur des chagrins cruels »⁶⁵. Je sais que ces deux ouvrages sont en partie un tissu de plagats, mais la répétition, sur des hypotextes fort distincts, me semble un gage d'authenticité, et en voici une troisième occurrence qui provient, elle, de la moins suspecte *Vie de Rossini* (1824) : « En connaissant mieux le style de ces grands artistes [Cimarosa, Paisiello, Rossini], nous serons tout étonnés un

beau jour de sentir et de voir dans leur musique des choses dont nous ne nous doutions pas auparavant. Réfléchir sur les arts fait sentir. »⁶⁶ La convergence est manifeste ; elle porte (je synthétise sans grand effort) sur cette découverte, dans les trois cas surprenante – sans doute parce que apparemment contraire aux certitudes spontanées de l'affectivisme : qu'en matière d'art étudier et réfléchir « fait sentir », et que *sentir s'apprend*. Voici encore un témoignage, de tonalité plus négative, mais de même enseignement, tiré des *Promenades dans Rome* (1829) : « C'est une triste vérité : on n'a beaucoup de plaisir à Rome que lorsque l'éducation de l'œil est terminée. » La suite confirme un thème déjà rencontré : « Voltaire eût quitté les salles de Raphaël en haussant les épaules et faisant des épigrammes, car l'esprit n'est pas un avantage pour jouir de l'espèce de plaisir que ces peintures peuvent donner. J'ai vu les âmes timides, rêveuses, et qui, souvent, manquent d'assurance et d'à-propos dans un salon, goûter plus vite que d'autres les fresques de Luini à Saronno près Milan, et celles de Raphaël au Vatican »⁶⁷ – ce qui indique au moins, en passant, que l'*esprit* de salon, spécifiquement « français », voire parisien (« Paris, grâce à la supériorité de sa conversation et de sa littérature, est et sera toujours le salon de l'Europe »⁶⁸), et comme tel impossible au sud des Alpes (« Il n'y a pas de place pour l'*esprit français* dans un salon italien », et « L'Apennin se changera en plaine avant qu'il puisse s'introduire en Italie »⁶⁹), que l'esprit, donc, est une chose, qui masque mal, ou trahit bien, l'absence de sensation – et sans doute empêche l'apprentissage nécessaire de l'œil et de l'oreille –, et que la *pensée*, ou réflexion, ou éducation, en est une autre. C'est celle-ci qui doit nous importer pour finir.

Penser fait sentir : ce constat n'est paradoxal que si l'on oppose sommairement l'affectif (ou l'émotif) au cognitif, et si l'on oublie que la « volupté » de l'appréciation esthétique (positive) procède inévitablement d'une « contemplation » de l'objet qui comporte elle-même un nombre virtuellement infini d'étapes et de niveaux. En effet, l'« objet esthétique » n'est rien d'autre qu'un objet considéré de manière esthétique, c'est-à-dire dans la diversité inépuisable de ses aspects (inépuisable, au moins, relativement au nombre limité de ses fonctions). À cette diversité d'aspects, en quelque sorte primaire, de tout objet, l'œuvre d'art ajoute une diversité secondaire qui tient à son caractère technique et historique de produit humain, qui ne peut être perçu qu'au prix de ce que Stendhal appelle une « éducation », capable d'en dégager ce qu'il appelle son « style », c'est-à-dire son sens spécifique dans le champ de sa production et dans celui de sa réception. Ce sens dépend donc de considérations historiques et techniques relatives à la fois à sa genèse propre, et à la situation propre de celui qui les construit. Ce travail, que chacun doit faire pour

son compte, « tout seul comme un grand garçon », est évidemment de l'ordre de la connaissance et de la « réflexion », et il *informe*, dans le double sens de ce verbe, la manière dont le sujet perçoit et apprécie une œuvre. *Sentir* désigne à la fois l'activité cognitive (infinie) de perception et l'acte affectif (instable) d'appréciation qui en procède, ce qui explique une observation comme celle-ci : « Aujourd'hui Mozart est à peu près compris, mais il est loin d'y être senti »⁷⁰ : à cette compréhension purement intellectuelle, il manque la part de réponse affective qui en ferait une véritable relation esthétique, et qu'empêche selon Stendhal un désaccord de sensibilité entre la musique allemande et le tempérament latin. Une expérience plus personnelle témoigne ailleurs d'un empêchement de même effet, quoique de cause toute différente : « La vue des îles que le Rhône forme dans le voisinage [d'Avignon] n'est pas mal. À vrai dire, *j'ai jugé* que toutes ces vues étaient agréables, mais je n'en ai pas joui ; j'étais hors d'état d'avoir aucun plaisir. Un *mistral* furieux a repris depuis ce matin ; c'est là le grand *drawback* de tous les plaisirs que l'on peut rencontrer en Provence. »⁷¹ Il me semble que *drawback*, que Stendhal, on va le voir, traduit lui-même par « inconvénient », désigne aussi une sorte de frein, ou d'*entrave* à la relation esthétique – en l'occurrence à un objet naturel. En voici un témoignage plus complexe : « Alors nous étions sans passion ; nous ne nous serions pas attendris, comme aujourd'hui [devant l'arc de Janus au Forum Boarium], au souvenir d'Hercule faisant passer le Tibre à ses troupeaux. Il y avait un autre *drawback* (inconvénient). L'éducation de nos yeux n'était pas faite ; ils ne savaient pas distinguer dans un portique les petites différences de formes qui indiquent le siècle d'Auguste ou celui de Dioclétien. »⁷² La mention du « souvenir » des troupeaux d'Hercule consonne ici avec une donnée fréquente de l'émotion esthétique beyliste, qui est la « mémoire » historique, ou mythologique, attachée à telle œuvre ou tel lieu. Au Colisée par exemple, « ce gazouillement paisible des oiseaux, qui retentit faiblement dans ce vaste édifice, et, de temps en temps, le profond silence qui lui succède, aident sans doute l'imagination à s'envoler dans les temps anciens. On arrive aux plus vives jouissances que la mémoire puisse procurer »⁷³. L'empêchement, quand empêchement il y a, peut donc tenir soit à un déficit affectif (ou blocage, comme en occasionne si souvent, entre autres, un voisinage importun), soit à un déficit cognitif, ce qui confirme la nécessité conjointe de ces deux facteurs. Et – si l'on me passe cette description naïvement mécaniste – *penser* agit sur le premier en informant (en « éduquant ») le second, par exemple en multipliant les occasions et les modes de comparaison et de distinction entre les œuvres, ou les « styles ». J'apprécie ce que je perçois selon ma sensibilité propre, et je n'ai pas à « juger mon bonheur » (ou mon déplaisir) : *mi piace, non mi*

piace reste en tout état de cause un jugement autonome par rapport à celui « *des autres* », et sans appel *par rapport à son objet*. Mais cet objet, comme objet d'attention, ne cesse de se modifier à mesure que s'affine et se diversifie le champ de connaissance, d'analyse et de références dans lequel je l'inscris. Je ne juge pas mon sentiment, mais je ne cesse de « penser » et de repenser son objet, c'est-à-dire de le construire et de le reconstruire en construisant et en reconstruisant son contexte de perception. C'est sans doute, quoique de manière manifestement plus vaste, à cette coopération du *penser* et du *sentir* que se rapporte cette remarque du *Journal* de 1813, dont l'occasion n'est certes pas indifférente : « Au moment où, ce matin, à 10 heures, nous avons aperçu le dôme de Milan, je songeais que mes voyages en Italie me rendent plus original, plus *moi-même*. J'apprends à chercher le bonheur avec plus d'intelligence. »⁷⁴ Difficile, me semble-t-il, d'imaginer plus belle règle de vie.

Dans cette lecture cavalière (mais doit-on s'excuser de lire Stendhal, au figuré, comme il se vante lui-même⁷⁵, au propre, de lire l'Arioste ?), j'espère n'avoir pas trop sollicité le point de vue stendhalien, dont la cohérence et la stabilité restent sans doute un peu plus problématiques que je ne l'ai montré ici. Je suis pourtant conscient de le traduire dans mes propres termes et de l'inscrire, à son tour, dans mon propre champ. C'est le sort inévitable des œuvres de pensée comme des œuvres de création, vouées à un travail de reprise, et parfois de recyclage, sans lequel ce sort confinerait peut-être à l'oubli. Mais j'ai tort au moins de distinguer, si peu que ce soit, les œuvres de pensée des œuvres de création, puisque toute création est pensée, et toute pensée création.

1.

Œuvres intimes, Paris, Gallimard, Pléiade, I, 1981, p. 743. Un peu plus loin (p. 800), cette observation complémentaire : « Ils ont LA SENSIBILITÉ et la naturel, qui en est une conséquence. Ce pays est donc éminemment celui des arts. » Ou encore, dans « L'Abbesse de Castro » (1839, *Chroniques italiennes*, Paris, GF, 1977, p. 64) : « Alors [au XVI^e siècle] naquit [en France] l'*esprit de galanterie*, qui prépara l'anéantissement successif de toutes les passions et même de l'amour, au profit de ce tyran cruel auquel nous obéissons tous : la vanité [...] Alors on vit [en Italie] des passions, et non pas l'habitude de la galanterie. Voilà la grande différence entre l'Italie et la France, voilà pourquoi l'Italie a vu naître les Raphaël, les Gorgione, les Titien, les Corrège... »

2.

« Vanité, unique passion des Français des XVIII^e et XIX^e siècles » (*Journal*, 14 décembre 1829, *Œuvres intimes* II, p. 109). On se rappelle entre autres que l'*amour de vanité* est spécialement affecté aux Français (*De l'amour*, ch. I), et qu'« il y a toujours une chose qu'un Français respecte plus que sa maîtresse, c'est sa vanité » (ch. XLI). Cette dénonciation est, notons-le, un des thèmes communs entre Stendhal et Chateaubriand (« En France, pays de vanité... », *Mémoires d'outre-tombe*, L. XXXVI, ch. 23), même si le premier soupçonnait volontiers, et non sans raisons, le second d'illustrer assez bien le défaut dénoncé.

3.

Rome, Naples et Florence (1826), in *Voyages en Italie*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1973, p. 501.

4.

Histoire de la peinture en Italie, Paris, Gallimard, coll. « Folio-Essais », 1996, p. 52.

5. *Promenades dans Rome*, in *Voyages en Italie*, p. 755.
6. *Stendhal et l'italianité*, Paris, Corti, 1982.
7. Je cite là le Petit Robert, en ajoutant de mon cru l'adjectif « excessive », pour plus de précision, parce que je suppose qu'on ne taxe pas de vanité une satisfaction *justifiée* de soi – si tant est qu'une telle chose existe.
8. *Rome, Naples et Florence en 1817*, in *Voyages en Italie*, p. 79.
9. Nous allons le rencontrer très bientôt dans une antithèse que je ne veux pas introduire tout de suite.
10. Paris, GF, 1970, p. 209.
11. À Paris, explique M. Hiéky dans *Le Rose et le Vert* (« Folio Classique », Paris, 1982, p. 287), « la passion unique qui fait mouvoir tous ces cœurs parisiens, c'est l'*envie de paraître* un peu plus que ce qu'ils sont ». En Italie, au contraire, « on veut des plaisirs réels, et le *paraître* n'est rien » (*Promenades dans Rome*, p. 625).
12. *Op. cit.*, p. 152. On pourrait ajouter, en suivant une autre suggestion du même critique, comme rival : « L'égalité est inhérente à une société sans modèle, et sans rivalité ». Je ne vais pas suivre ici cette piste, qui nous éloignerait peu à peu de notre objet, mais je la vois très parente de la nôtre : tout modèle est aussi un rival, à l'égard de qui la soumission mimétique peut toujours basculer dans le ressentiment. Cela s'appelle aussi « tuer le père ».
13. « Des vanités inquiètes, interrogeant de l'œil la vanité du voisin » (*Vie de Rossini*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992, p. 148).
14. *Ibid.*, p. 329.
15. *Rome, Naples et Florence* (1826), p. 357. Cf. *Histoire de la peinture en Italie*, p. 346 : le « *qu'en-dira-t-on*, chose inconnue en ce pays peu vaniteux ».
16. Ou parfois l'Espagnol, « jamais occupé des autres » (*De l'amour*, Paris, Divan Major, 1957, p. 146).
17. *RNF* (1826), p. 586. « En Espagne et en Italie, chacun méprise le voisin, et a l'orgueil sauvage d'être de sa propre opinion » (*Rossini*, p. 331).
18. *Ibid.*, p. 337.
19. *Rossini*, p. 56.
20. *De l'amour*, p. 153.
21. *RNF en 1817*, p. 149.
22. *RNF* (1826), p. 380.
23. *RNF* (1826), p. 384.
24. Le dramaturge romantique qu'appelle de ses vœux *Racine et Shakespeare* gagnera « les suffrages des gens qui pensent par eux-mêmes » (Paris, Garnier-Flammarion, 1970, p. 108).
25. *Rossini*, p. 370.
26. « Il répond aux objections à la manière italienne, c'est-à-dire en répétant, et criant un peu plus, la phrase à laquelle on vient de répondre » (*RNF en 1817*, p. 50).
27. *Ibid.*, p. 98.
28. *RNF* (1826), p. 321.
- 29.

Il l'honore toutefois dans *Lucien Leuwen* (ch. XXII) d'une citation dont l'intention, sans doute ironique, m'échappe.

30.

Rossini, p. 429.

31.

Racine et Shakespeare, p. 103-106.

32.

Rossini, p. 103.

33.

Ibid., p. 49.

34.

Cette définition restrictive n'est évidemment pas partagée par ceux qui taxent d'hédonisme toute esthétique (à commencer par celle de Kant) qui voit, à juste titre selon moi, dans l'appréciation esthétique une réaction affective ; mais le terme est si inévitablement péjoratif que je préfère le réserver à ce que je tiens effectivement pour une erreur, ou un excès – encore que Kant lui-même ne manque pas d'accorder à Épicure que « le plaisir et la douleur sont en fin de compte [c'est-à-dire, sans doute, dans leurs effets] d'ordre corporel » (*Critique de la faculté de juger*, § 29).

35.

RNF en 1817, p. 39. « L'Allemand, qui met tout en doctrine, traite la musique savamment ; l'Italien voluptueux y cherche des jouissances vives et passagères ; le Français, plus vain que sensible, parvient à en parler avec esprit ; l'Anglais la paie et ne s'en mêle pas » (*Rossini*, I, p. 250).

36.

Mémoires d'un touriste, in *Voyages en France*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1992, p. 312, 307 ; c'est le prétendu négociant en fer qui parle, mais la référence à Milan n'a certainement rien de fictionnel.

37.

Œuvres intimes, II, p. 172. Cf. « Plus un Français est aimable, moins il sent les arts » (*RNF en 1817*, p. 164). Ces deux empêchements (l'esprit, la sociabilité) ne se confondent pas, mais ils convergent dans l'insensibilité esthétique.

38.

Si ce n'est dans le syntagme « sentiment des arts », que nous allons retrouver.

39.

« Le paysan italien a reçu du ciel infiniment plus de susceptibilité [que le français] de sentir avec force et profondeur, autrement dit, infiniment plus d'énergie de passion » (*RNF* (1826), p. 500).

40.

RNF en 1817, p. 9. Il s'agit ici de l'amour, mais étroitement (et abruptement) lié à la musique : « La musique seule vit en Italie, et il ne faut faire, en ce beau pays, que l'*amour* » ; toutes ces italiques sont d'origine.

41.

Rossini, p. 131.

42.

RNF en 1817, p. 38.

43.

Rossini, p. 353-354.

44.

Promenades dans Rome, p. 1053.

45.

Rossini, p. 167.

46.

RNF (1826), p. 320 ; *Promenades dans Rome*, p. 610.

47.

Ibid., p. 482.

48.

« L'amour de l'art lutte avec la sociabilité qui fait en France le caractère national » (Salon de 1827, *Mélanges*, III, Cercle du Bibliophile, 1972, p. 107).

49.

RNF (1826), p. 507.

50.

Promenades dans Rome, p. 611.

51.

Rossini, p. 271-272.

52.

53. Rossini, p. 336-337. On sait quelle force Stendhal donne au mot « éteignoir », qui désigne à ses yeux toute forme de répression ou de régression morale et politique : son adversaire constant est le « parti de l'éteignoir ».
54. Racine et Shakespeare, p. 210.
55. Rossini, p. 355.
56. Ibid., p. 492.
57. « De la norme du goût » (1757), trad. fr., *Essais esthétiques*, II, Paris, 1974, Vrin, p. 82.
58. Racine et Shakespeare, p. 183. Le texte de Voltaire était en effet d'un racisme sans scrupule et fort peu « politiquement correct », mais notre délicatesse à cet égard a encore progressé depuis 1825.
59. *Promenades dans Rome*, p. 888.
60. Racine et Shakespeare, p. 182-184, 191.
61. *Op. cit.*, p. 238. Ce très bref chapitre s'intitule aujourd'hui « Philosophie des Grecs », mais l'édition originale précisait obligeamment : « Philosophie des Grecs qui ne sentaient pas que tout est relatif », et il n'est pas indifférent que cet apologue, légitimement ou non attribué en note à Voltaire, ouvre à peu près un Livre (le quatrième) consacré au « Beau idéal antique ».
62. Ibid., p. 71.
63. Léon Blum, *Stendhal et le beylisme* (1914), Paris, Albin Michel, 1947, p. 192. L'aspect politique que désigne cette dernière clause n'est nullement secondaire : on sait tout ce que l'histoire de l'art italien doit, selon Stendhal, en bien ou en mal, à des événements comme la victoire de Charles Quint ou le passage du pont de Lodi ; et qu'il ne cesse de se demander si « le budget » et « les deux Chambres » seront favorables ou défavorables à son futur destin.
64. Paris, Divan, p. 72.
65. Ch. XXXIV, p. 164-165.
66. Rossini, p. 40.
67. *Promenades dans Rome*, p. 771. On voit que Voltaire est ici une référence tantôt positive, pour son relativisme, tantôt négative, pour son intellectualisme supposé, et pour la manière dont il illustre l'« esprit » de salon.
68. *De l'amour*, ch. XLII.
69. RNF (1826), p. 446 ; *L'Italie en 1818*, p. 241.
70. Rossini, p. 66.
71. *Mémoires d'un touriste*, p. 163.
72. *Promenades dans Rome*, p. 921.
73. Ibid, p. 618. Cette participation de la mémoire historique à l'appréciation esthétique est encore un motif qui, malgré son aversion déclarée, rapproche Stendhal de Chateaubriand : « Les souvenirs historiques entrent pour beaucoup dans le plaisir ou le déplaisir du voyageur » (Chateaubriand, *Voyage en Italie, Œuvres romanesques et voyages*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, t. II, p. 1429).
74. *Journal*, 7 septembre 1813, *Œuvres intimes*, I, p. 881-882. La phrase suivante importe encore à notre propos, et nous ramène à notre point de départ : « Tous les traits des Italiens que je rencontre me plaisent : 1^o je crois parce qu'on voit l'homme qui sent, et non l'homme qui calcule les intérêts de sa vanité... »

75.

« Je lisais l'Arioste à cheval en escortant mon général » (*Journal de* 1811, pages complémentaires du 20 mars 1813, *ibid.*, p. 1475, souvenir peut-être apocryphe du voyage de 1801 comme aide de camp du général Michaud).

Vert perroquet

Entre *Lucien Leuwen*, abandonné en novembre 1836, et *Le Rose et le Vert*, entrepris en avril et abandonné à son tour en juin 1837, la présence d'une auberge de campagne nommée *Le Chasseur vert* n'est pas le seul point commun. Un autre est ce petit motif, semble-t-il assez typiquement nordique (je n'en vois aucun équivalent dans l'œuvre italienne, historique ou romanesque, et Nancy et Königsberg sont évidemment pour Stendhal deux villes du Nord), qui trouve son investissement affectif dans les amours entre Lucien et M^{me} de Chasteller, mais auquel une page du *Rose et le Vert* accorde un dispositif technique d'une étonnante précision, chez un auteur qui disait détester la « description matérielle ». Précision d'autant plus étrange que l'usage de ce dispositif n'aura aucune suite dans ce roman inachevé, qui s'empêtre un peu dans sa relation de redite avec *Mina de Vanghel*, nouvelle écrite fin 1829. Tout se passe donc comme si Stendhal se donnait ici l'occasion de revenir un peu, pour le plaisir, sur une situation qui lui est chère. Puisque le développement romanesque est dans *Leuwen*, il vaut sans doute mieux, au mépris de la chronologie, considérer d'abord la version du *Rose*, que je me permets de citer de nouveau¹ *in extenso*, puisque cette œuvre ébauchée ne figure pas parmi les plus connues de notre auteur :

« Le superbe hôtel bâti par Pierre Wanghen occupe l'extrémité nord de *Frédéric-Gasse*, la plus belle rue de Königsberg, si remarquable aux yeux des étrangers par ce grand nombre de petits perrons de sept à huit marches faisant saillie sur la rue et qui conduisent aux portes d'entrée des maisons. Les rampes de ces petits escaliers, d'une propreté brillante, sont en fer coulé de Berlin, je crois, et étalent toute la richesse un peu bizarre du dessin allemand. Au total, ces ornements contournés ne déplaisent pas ; ils ont l'avantage de la nouveauté et se marient fort bien à ceux des fenêtres de l'appartement noble qui, à Königsberg, est à ce rez-de-chaussée élevé de quatre ou cinq pieds au-dessus du niveau de la rue. Les fenêtres sont garnies dans leurs parties inférieures de châssis mobiles qui portent des toiles métalliques d'un effet assez singulier. Ces tissus brillants, fort commodes pour la curiosité des dames, sont impénétrables pour l'œil du passant ébloui par les petites étincelles qui s'élancent du tissu métallique. Les messieurs ne voient nullement l'intérieur des appartements, tandis que les dames qui travaillent près des fenêtres voient parfaitement les passants.

Ce genre de plaisir et de promenade sédentaire, si l'on veut me permettre cette expression poétique, forme un des traits marquants de la vie sociale en Prusse. De midi à quatre heures, si l'on veut se promener à cheval et faire faire un peu de bruit à son cheval, on est sûr de voir toutes les jolies femmes d'une ville travaillant tout contre le carreau de vitre inférieur de leur croisée. Il y a même un genre de toilette, qui a un nom particulier et qui est indiqué par la mode, pour paraître ainsi derrière ce carreau qui, dans les maisons un peu bien tenues, est une glace fort transparente.

La curiosité des dames est aidée par une ressource accessoire : dans toutes les maisons distinguées l'on voit, aux deux côtés des fenêtres de ce rez-de-chaussée élevé de quatre pieds au-dessus de la rue, des miroirs d'un pied de haut, portés sur un petit bras de fer et un peu inclinés en dedans.

Par l'effet de ces miroirs inclinés, les dames voient les passants qui arrivent du bout de la rue, tandis que, comme nous l'avons dit, l'œil curieux de ces messieurs ne peut pénétrer dans l'appartement, au travers des toiles métalliques qui aveuglent le bas des fenêtres. Mais, s'ils ne voient pas, ils savent qu'on les voit, et cette certitude donne une rapidité singulière à tous les petits romans qui animent la société de Berlin et de Königsberg. Un homme est sûr d'être vu tous les matins, et plusieurs fois, par la femme qu'il préfère ; même, il n'est pas absolument impossible que le châssis de toile métallique ne soit quelquefois dérangé par un pur effet du hasard et ne permette pas au promeneur d'apercevoir la jolie main de la dame qui cherche à le remettre en place. On va même jusqu'à dire que la position de ces châssis peut avoir un langage. Qui pourrait le comprendre ou s'en offenser ? »²

La situation ici évoquée s'appelle ordinairement *voir sans être vu*, et cette locution s'applique évidemment fort bien au rôle des partenaires féminines, dont la « curiosité » profite pleinement, et en toute sécurité, d'un appareil qui semble avoir été agencé à cette fin – et que Chateaubriand, pendant les Cent-Jours, avait déjà remarqué à Gand³. Pourtant, il me semble que, contrairement aux données ordinaires de la disposition narrative, le « point de vue », au sens propre, des femmes qui regardent par leur fenêtre, dans leurs miroirs puis à travers leurs toiles métalliques, ne coïncide pas avec ce que j'appellerai faute de mieux la focalisation affective de ce petit récit itératif. Le foyer romanesque n'est pas tant ici la curiosité féminine que l'objet de cette curiosité, les « messieurs » qui se prêtent complaisamment à cette curiosité, et pour qui le « plaisir » de cette « promenade sédentaire » consiste, paradoxalement, à *être vus sans voir* : telle est pour moi la véritable formule de cette page. Quant à l'oxymore « poétique » *promenade sédentaire*, je ne sais s'il désigne la lenteur étudiée du passage, ou son caractère répétitif, apparemment quotidien ; nous lui trouverons dans *Leuwen* une motivation plus littérale.

Si précise, voire minutieuse, soit-elle, je ne suis pas sûr que la description du dispositif soit absolument claire et cohérente : je vois bien que la toile métallique permet au regard de passer de l'intérieur vers l'extérieur, sans réciproque (un simple rideau remplirait d'ailleurs le même office), mais le « carreau de vitre inférieur » est aussi qualifié de « glace fort transparente » (dans les deux sens ?), et la phrase précédente dit qu'« on est sûr de *voir* toutes les jolies femmes d'une

ville travaillant tout contre » ce carreau, et qui revêtent pour y *paraître* une toilette spéciale. Ceci est évidemment contredit par ces deux autres indications : « Ces tissus brillants, fort commodes pour la curiosité des dames, sont impénétrables pour l'œil du passant ébloui par les petites étincelles qui s'élancent du tissu métallique. Les messieurs ne voient nullement l'intérieur des appartements », et « l'œil curieux de ces messieurs ne peut pénétrer dans l'appartement » ; sans doute pourraient-ils voir au moins, collé à la fenêtre, le visage qui les intéresse, mais l'essentiel me semble dans « s'ils ne voient pas, ils savent qu'on les voit », et « un homme est sûr d'être vu tous les matins, et plusieurs fois, par la femme qu'il préfère ». Et la phrase suivante indique bien que le plus que l'on puisse « apercevoir » de la dame qui ajuste son châsis est sa « jolie main »⁴. Non, décidément, on ne vient pas ici pour voir, mais pour être vu, sachant qu'on est vu. La suite du « petit roman » dépendra, entre autres, de l'hypothétique langage que peut tenir la position des châsis ; on sait que le romanesque stendhalien n'est pas en peine de ce genre de messages codés.

L'exhibition « matinale » (de midi à quatre heures !) de nos cavaliers n'est donc certainement pas aussi dépourvue de visée qu'elle est privée de vision, et l'on peut supposer que celle dont on n'aperçoit ici que la jolie main aura été mieux vue, puisque « préférée », en autre lieu, et sera retrouvée en autre occasion, point trop lointaine selon la « rapidité singulière » de « tous ces petits romans ». Reste que la « promenade sédentaire » de ces messieurs est en elle-même un « plaisir », et non pas seulement une étape dans une stratégie de séduction.

Nous retrouvons ce point dans *Leuwen*, et dans un climat certes plus intense, qui est celui – pour parler beylien – de l'amour-passion. On se rappelle, bien sûr, que le point de départ de cette passion est une chute de cheval que fait le héros, au lendemain de son arrivée à Nancy, sous une persienne peinte en vert perroquet, qui dissimule la fenêtre de M^{me} de Chasteller. Lucien venait de voir « s'entrouvrir un peu » cette persienne d'abord appréciée sans indulgence (« Quel choix de couleurs ont ces maraudeurs de provinciaux ! »), et d'apercevoir « une jeune femme blonde qui avait des cheveux magnifiques et l'air dédaigneux »⁵. Depuis cet échange de dédains et pendant plusieurs semaines, Lucien, qui d'abord ne rencontre jamais la jeune femme et croit l'avoir oubliée, passe, « par habitude », « presque tous les jours dans la rue de la Pompe », sans trop observer les persiennes vert perroquet, jusqu'au jour où, ces persiennes étant ouvertes, il remarque « un joli petit rideau de croisée en mousseline brodée », qui s'écarte un peu à son passage. « Il était évident que quelqu'un le regardait. C'était, en effet, M^{me} de Chasteller, qui se disait : “Ah ! voilà mon jeune

officier qui va encore tomber !” Elle le remarquait souvent, comme il passait ; sa toilette était parfaitement élégante, et pourtant il n’avait rien de gourmé. » Même cause, même effet, « son petit cheval hongrois le jeta par terre à dix pas peut-être de l’endroit où il était tombé le jour de l’arrivée du régiment. “On dirait que c’est un sort ! se dit-il en remontant à cheval, ivre de colère ; je suis prédestiné à être ridicule aux yeux de cette jeune femme” »⁶. Cette chute redoublée fait toute la différence entre les « messieurs » de Königsberg et notre héros, que cette maladresse exceptionnelle (« Pourtant, monter à cheval est peut-être la seule chose au monde dont je m’acquitte bien ») ne manque pas de rendre au moins attendrissant, et donc intéressant. De son côté, et bien que ses relations avec M^{me} de Chasteller progressent aussi vite que le permettent les bonnes manières, le respect de l’un dû à la vertu de l’autre, et surtout les chassés-croisés et les marivaudages passionnés de la « cristallisation » réciproque, Lucien ne cessera pas de sacrifier au rite commémoratif de cette première scène⁷, passant et repassant « plusieurs fois par jour dans la rue de la Pompe »⁸, au risque de se retrouver « dans la situation peu brillante de saint Paul, lorsqu’il eut la vision du troisième ciel »⁹ : « Il lui semblait que s’il eût rencontré les yeux de M^{me} de Chasteller, il fût tombé de cheval pour la troisième fois. »¹⁰ Mais les yeux, ici, ne se rencontrent pas : la jeune femme, fort attentive, reste dissimulée derrière sa croisée, et Lucien, que « la seule possibilité d’entrevoir M^{me} de Chasteller mettait hors de lui. Il fut presque bien aise de ne pas la voir à sa fenêtre »¹¹, ne peut (et ne veut) connaître que « la douceur de voir de loin son petit rideau de mousseline brodée éclairé par la lumière de ses bougies »¹².

Mais voici une variante que l’on ne retrouve pas dans les rues de Königsberg : Lucien ne tarde pas à s’installer, le soir, à poste fixe face à la maison aux rideaux de mousseline, où il vient « fumer ses petits cigares de réglisse »¹³. C’est là que prend tout son sens l’expression de « promenade sédentaire » ; et c’est là que lui vient la révélation, tardive comme il convient, de son état : « “Aurais-je la sottise d’être amoureux ?” se dit-il enfin à demi-haut ; et il s’arrêta comme frappé de la foudre, au milieu de la rue. Heureusement, à minuit, il n’y avait là personne pour observer sa mine et se moquer de lui. » Personne apparemment dans la rue, mais on ne peut douter que l’intéressée, derrière sa croisée, ne jouisse du spectacle : quelques pages plus loin, « elle le regardait passer depuis si longtemps que, quoique à elle présenté depuis huit jours seulement, il lui faisait presque l’effet d’une vieille connaissance »¹⁴ ; et un peu plus loin encore, au bal de M^{me} de Marcilly : « Si M. Leuwen a tant d’assurance, c’est qu’il aura su [par qui ?] que je passe des heures entières, cachée par la persienne de ma fenêtre et attendant son passage dans la rue. »¹⁵ Mais il ne s’agit plus

seulement de passer :

« ... il put se promener une grande heure sous les persiennes vertes, quoique presque à son arrivée les lumières de la petite chambre eussent été éteintes. Honteux du bruit de ses pas, Leuwen profitait de l'obscurité profonde, s'arrêtait longtemps, assis sur la pierre d'un plombier situé vis-à-vis de la fenêtre qu'il regardait presque à chaque instant.

Son cœur n'était pas le seul à être agité par le bruit de ses pas. M^{me} de Chasteller avait eu une soirée sombre et pleine de remords. Certainement, elle eût été moins triste en allant dans le monde ; mais elle ne voulait pas s'exposer à le rencontrer ou à entendre prononcer son nom. À dix heures et demie, en le voyant arriver dans la rue, sa tristesse sombre et morne fut remplacée par le battement de cœur le plus vif. Elle se hâta de souffler ses bougies et, malgré toutes les remontrances qu'elle se faisait à elle-même, elle n'avait pas quitté ses persiennes. Ses yeux étaient guidés dans l'obscurité par le feu du cigare de Leuwen. »¹⁶

Lucien n'est évidemment plus à cheval, et ce dangereux accessoire est maintenant remplacé par celui, plus discret – plus intime –, du cigare rougeoyant dans la nuit. La rue plongée dans l'obscurité devient dès lors le théâtre symbolique d'une passion qui s'embrase de ne pas s'avouer ; pour Leuwen, la rue de la Pompe et la fenêtre aux persiennes vertes sont désormais inséparables de l'objet aimé, et il les englobe dans les mêmes mouvements contradictoires, au gré des flux et reflux du sentiment et du ressentiment : « “Le diable l'emporte, elle et sa rue ! [...] Du diable si jamais je regarde ses fenêtres !” [...] À quelques minutes de là, comme minuit sonnait, malgré les injures qu'il adressait à M^{me} de Chasteller il était assis sur la pierre vis-à-vis sa fenêtre [...] Dans l'obscurité profonde, M^{me} de Chasteller distinguait quelquefois le feu du cigare de Leuwen. Elle l'aimait à la folie à ce moment. »¹⁷

Contrairement aux cavaliers de Königsberg, si sûrs d'être vus et appréciés, Lucien ne sait trop si on le regarde, et, bien entendu, son manège « sédentaire » est tout sauf concerté : il vient sur sa pierre de plombier parce qu'il ne pourrait alors être plus près de celle qu'il aime, et aussi parce que ce lieu, on dirait au théâtre ce *décor* – rue, pierre, fenêtre, persiennes vertes, perroquet, rideau de mousseline, petits cigares –, est dès l'origine l'emblème fantasmatique de cet amour, un peu comme la « petite phrase » de Vinteuil sera pour Swann et Odette l'« air national » du leur, puisque toute passion a ses fétiches. Quant à celle que sa « rivale », M^{me} d'Hocquincourt, appelle ironiquement « la sublime Chasteller »¹⁸, ce spectacle quotidien l'entraîne à d'étranges conduites :

« Les journées ne marquaient pour elle, n'avaient de prix à ses yeux, que par les heures qu'elle passait le soir près de la persienne de son salon, à épier les pas de Leuwen qui, bien loin de se douter de tout le succès de sa démarche, venait passer des heures entières dans la rue de la Pompe.

Bathilde (car le nom de madame est trop grave pour un tel enfantillage), Bathilde passait les soirées derrière sa persienne à respirer à travers un petit tuyau de papier de

réglisse qu'elle plaçait entre ses lèvres comme Leuwen faisait pour ses cigares. Au milieu du profond silence de la rue de la Pompe, déserte toute la journée, et encore plus à onze heures du soir, elle avait le plaisir, peu criminel sans doute, d'entendre dans les mains de Leuwen le bruit du papier de réglisse que l'on déchire en l'ôtant du petit cahier et que l'on plie, quand Leuwen faisait son *cigarito* artificiel. M. le vicomte de Blançay avait eu l'honneur et le bonheur de procurer à M^{me} de Chasteller ces petits cahiers de papier que, comme vous savez, l'on fait venir de Barcelone. »¹⁹

Je n'en savais rien, et je me demande parfois, non pas, comme M^{me} de Chasteller, « d'où de telles horreurs peuvent [lui] venir »²⁰, mais où diable Stendhal lui-même est allé, comme on dit, chercher de tels détails. Je laisse en tout cas aux spécialistes, qui doivent l'avoir déjà fait – même si l'excès de transparence a ici, comme souvent chez Stendhal, de quoi décourager les herméneutes –, le soin d'interpréter comme il convient cet échange d'haleines par tuyaux de « papier de réglisse » interposés. Ce genre d'objets s'appelle aujourd'hui, je crois, un « joint », et ce mot, en un sens, dit tout. Nous savons aussi que les amours de Lucien et de « Bathilde » devaient traverser encore bien des obstacles et des émotions contradictoires avant de connaître l'heureux dénouement que l'auteur semble ébaucher en marge du chapitre XXII. Mais je ne suis pas sûr qu'aucun de ces moments eussent atteint l'intensité de celui-ci, moment d'autant plus heureux qu'il ne s'en doute guère, et qu'il ne sait ce qui s'y partage. Pas sûr non plus que ces hypothétiques retrouvailles, apparemment parisiennes, eussent pu *tenir* une telle note : comme il est dit tristement dans un autre roman qui n'est pas sans quelque relation avec celui-ci : « les passions s'étiolent quand on les dépayse »²¹. Celle de Lucien et de Bathilde est sans doute, plus qu'ils ne le savent, attachée à ce *pays* que définissent Nancy et ses environs, son *Chasseur vert*, sa rue de la Pompe et ses persiennes. D'où peut-être (j'interprète à mon tour) l'inachèvement que l'on sait.

Être vu sans voir pourrait donc constituer l'un des fantasmes paradoxaux de l'amour-passion stendhalien²², et à la limite, l'obscurité devenue totale et la cécité réciproque, les deux amants pourraient se rejoindre sans plus jamais se voir, ce qui n'empêche pas tout à fait de se regarder. On pense au vœu, plutôt casuistique, de Clélia dans la *Chartreuse*, qui n'interdira pas, ou qui plutôt favorisera « trois années de bonheur divin », auxquelles, de fait, sa rupture mettra un terme. On pourrait imaginer pour *Leuwen* un dénouement analogue, qui certes couperait court à bien des suites : cette parole tombant enfin, dans la nuit, d'une fenêtre aux persiennes vert perroquet : « Entre ici, ami de mon cœur. » Mais Nancy, décidément, n'est pas en Italie²³.

1.

Je l'avais fait dans un essai de *Figures II* (« Stendhal »), où cette page voulait illustrer la sémiotique stendhalienne ; je ne m'en lasse pas.

2.

3. « Nous autres émigrés, nous étions dans la ville de Charles-Quint comme les femmes de cette ville : assises derrière leurs fenêtres, elles voient dans un petit miroir incliné les soldats passer dans la rue » (*Mémoires d'outre-tombe*, Livre XXIII, ch. 15).
4. On pourrait lever la contradiction en supposant que ce paragraphe déviant se rapporte aux villes prussiennes à l'exception de Königsberg et de Berlin, qui seraient les seules dont les fenêtres fussent munies de châssis « impénétrables ». Je crois plutôt que Stendhal fait preuve ici de sa négligence habituelle.
5. *Lucien Leuwen*, Paris, GF, 1982, t. I, p. 125.
6. I, p. 235.
7. « Je n'ai commencé à vivre et à chercher à me connaître que le jour où mon cheval est tombé sous des fenêtres qui ont des persiennes vertes » (Lucien à M^{me} de Chasteller, II, p. 9).
8. I, p. 249.
9. C'est son amie M^{lle} Théodelinde qui évoque en ces termes son accident initial, ou initiatique (I, p. 253).
10. I, p. 296.
11. I, p. 295
12. I, p. 297.
13. I, p. 246.
14. I, p. 264.
15. I, p. 279.
16. I, p. 298. J'ignore ce que peut être cette pierre de plombier.
17. I, p. 248, 301-303.
18. « Mais comment faites-vous pour n'être pas aux pieds de la sublime Chasteller ? Est-ce qu'il y aurait brouille dans le ménage ? » (II, p. 25). En vérité, Leuwen n'est jamais tant « aux pieds » de sa bien-aimée que lorsqu'il stationne sous la fenêtre de cette Juliette sans balcon.
19. I, p. 310.
20. II, p. 43.
21. « Frédéric s'était attendu à des spasmes de joie ; – mais les passions s'éteignent quand on les dépayse, et, ne retrouvant plus M^{me} Arnoux dans le milieu où il l'avait connue, elle lui semblait avoir perdu quelque chose, porter confusément comme une dégradation, enfin n'être pas la même. Le calme de son cœur le stupéfiait » (Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, Paris, GF, 1985, p. 163).
22. Cf. Jean Rousset, « Aimer de loin : *Lucien Leuwen* », in *Passages. Échanges et transpositions*, Paris, Corti, 1990.
23. Ni davantage en Espagne : « Si, comme en Espagne, je le voyais au travers d'une grille, moi au rez-de-chaussée de ma maison, et lui dans la rue, à minuit, je pourrais lui dire ces choses dangereuses » (II, p. 56) ; c'est M^{me} de Chasteller qui (se) parle, bien sûr.
Depuis la rédaction de ce chapitre, a paru le joli livre de Jacques Tournier, *Des persiennes vert perroquet*, Calmann-Lévy, 1998, lequel, comme l'indique assez son titre, fait aussi un sort à la situation qui vient de nous occuper, et qui n'a d'ailleurs jamais échappé à la dilection des fervents de *Leuwen*. Je devrais peut-être changer le mien, mais je préfère, en le conservant, lui ajouter la valeur oblique d'un signe de connivence beyliste.

Autre magie des lointains

Stendhal, on le sait peut-être, appelle « magie des lointains » cet effet optique dit encore « perspective aérienne », que certains peintres, mais non tous, ont su rendre. Il en donne pour exemple naturel le fait que, du pont Royal à Paris, les maisons proches du pont Neuf paraissent

« ... beaucoup plus colorées, marquées par des ombres et des clairs bien plus forts que la ligne du quai de Grève qui va se perdre dans un lointain vaporeux. À la campagne, à mesure que les chaînes de montagnes s'éloignent, ne prennent-elles pas une teinte de bleu violet plus marquée ? Cet abaissement de toutes les teintes par la distance est amusant à voir dans les groupes de promeneurs aux Tuileries, surtout par le brouillard d'automne.

Ghirlandajo¹ s'est fait un nom immortel dans l'histoire de l'art pour avoir aperçu cet effet, que le marbre ne peut rendre, et qui peut-être manqua toujours à la peinture des anciens.

La magie des lointains, cette partie de la peinture qui attache les imaginations tendres, est peut-être la principale cause de sa supériorité sur la sculpture. Par là elle se rapproche de la musique, elle engage l'imagination à finir ses tableaux ; et si, dans le premier abord, nous sommes plus frappés par les figures du premier plan, c'est des objets dont les détails sont à moitié cachés par l'air que nous nous souvenons avec le plus de charme ; ils ont pris dans notre pensée une teinte céleste. »

Et d'ajouter en note, à l'éloge cette fois du Corrège, que « son art fut de peindre comme dans le lointain même les figures du premier plan [...] C'est de la musique, et ce n'est pas de la sculpture »². La « perspective aérienne », on le voit, conjugue deux effets : l'un, chromatique, consiste en l'« abaissement des teintes » vers le bleu, l'autre, plastique, consiste en une dilution des formes, qui deviennent vagues et « vaporeuses ». Par cette conjonction d'effets, la peinture, qui chez Stendhal, comme un peu chez Hegel, hésite toujours entre ces deux arts plus affirmés, s'éloigne de la sculpture et se rapproche de la musique, qui est une « peinture tendre »³, trouvant chez Corrège, peintre favori de notre auteur, ce moyen simple de se faire entièrement musique : noyer tout le tableau dans la magie des lointains.

Un parti pris si marqué, et si clairement surdéterminé (ou surmotivé) semblerait ne pouvoir supporter aucune nuance, *a fortiori* aucune contradiction. Mais rien heureusement n'est si simple chez Stendhal, et l'on trouve chez lui, sans quitter l'« heureuse Italie », un autre effet de « magie des lointains », à peu près inverse, et dont apparemment la peinture ne s'est jamais saisie. Il s'agit de la manière dont un arrière-plan montagneux, celui de la chaîne des Alpes, se laisse voir depuis la plaine lombarde, et en particulier depuis Milan, dont le charme bien connu, et de motifs plutôt complexes (Scala, Corso, Dôme, beauté des femmes, bonhomie des mœurs, naturel des sentiments), semble inséparable de cette vue panoramique, du mont Viso à l'ouest, aux montagnes de Bassano à l'est, que découvrent en 1796 les jeunes soldats de Bonaparte⁴, dans ce chapitre VII des *Mémoires sur Napoléon* qui forme à tant d'égards une esquisse de l'ouverture de la *Chartreuse*. Panoramique, elle l'est encore, d'un peu plus loin, pour les voyageurs, réels ou fictifs, de *Rome, Naples et Florence*, du couvent de San Michele in Bosco, près de Bologne : « Couchés sous de grands chênes, nous goûtions en silence une des vues les plus étendues de l'univers [...] Au nord, nous avons devant nous les longues lignes des montagnes de Padoue, couronnées par les sommets escarpés des Alpes de la Suisse et du Tyrol »⁵, et de manière semble-t-il un peu plus imaginaire, du haut de la tour Farnèse de la prison de Parme, pour Fabrice dont l'« œil ravi apercevait distinctement chacun des sommets de l'immense mur que les Alpes forment au nord de l'Italie »⁶. Mais l'amplitude du champ ne nuit apparemment en rien à sa *profondeur*, mot qu'il faut maintenant prendre dans le sens spécifique qu'il revêt en photographie et au cinéma, c'est-à-dire au sens où la distance ne diminue pas la netteté visuelle – à moins qu'il ne faille dire plutôt que la mise au point favorise ici le lointain au détriment des premiers plans. Comme l'œil humain ne dispose pas de ce genre d'artifice, il faut chercher la cause de cet effet dans l'objet lui-même. Elle n'est d'ailleurs nullement mystérieuse, mais considérons d'abord le fait, que Stendhal décrit à plusieurs reprises, avec un enthousiasme évident.

Nous venons de voir que l'« œil ravi » de Fabrice « apercevait *distinctement* chacun des sommets ». La première notation de cet effet se trouve, à ma connaissance, dans *Rome, Naples et Florence* (1826), à la date (fictive ?) du 5 novembre 1816 : « Au retour [d'une course à Marignan], vue admirable du Dôme de Milan, dont le marbre blanc, s'élevant sur toutes les maisons de la ville, se détache sur les Alpes de Bergame, qu'il semble toucher, quoiqu'il en soit encore séparé par une plaine de trente milles. Le Dôme, vu à cette distance, est d'une blancheur parfaite. Ce travail des hommes si compliqué, cette forêt d'aiguilles de marbre, double l'effet pittoresque de l'admirable contour

des Alpes se détachant sur le ciel. Je n'ai rien vu au monde de plus beau que l'aspect de ces sommets couverts de neige, aperçus à vingt lieues de distance, toutes les montagnes inférieures restant du plus beau sombre.»⁷ Mais Stendhal en attribue aussi l'observation aux soldats de 1796 (parmi lesquels il semble ici prétendre se ranger), observation accompagnée cette fois d'une explication toute physique : « Les parties les plus rapprochées, quoique distantes de douze ou quinze lieues, semblent à peine à trois lieues [...] Par l'effet de la pureté de l'air auquel, nous gens du Nord, nous n'étions pas accoutumés, on aperçoit avec tant de netteté les maisons de campagne bâties sur les derniers versants des Alpes, du côté de l'Italie, qu'on croirait n'en être éloigné que de deux ou trois lieues. »⁸ C'est encore le contraste entre la distance réelle et la netteté du lointain montagnoux qui « ravit » Fabrice dans sa tour : « l'œil en peut suivre les moindres détails, et pourtant ils sont à plus de trente lieues de la citadelle de Parme » – une citadelle, rappelons-le, qui n'existe que dans l'imaginaire de la *Chartreuse*. Le même Fabrice observe le même effet dans une esquisse marginale : « Dans les détours des Alpes italiennes, l'air est si pur et la vue s'opère si bien, qu'à tout moment on croit être à peine séparé par un quart de lieue de ces pics de neige dont on distingue avec netteté la moindre déchirure et les moindres détours et sur lesquels on verrait sauter les chamois. »⁹ On le retrouve dans un fragment de 1831, où la pureté de l'air doit un peu moins à l'altitude, mais encore beaucoup, sans doute, au site alpestre : « Enfin, j'aperçus ce lac immense [de Genève] du haut des collines de Changy [...] L'air était si pur que je voyais la fumée des cheminées de Lausanne à sept lieues de nous s'élever vers le ciel en colonnes ondoyantes et verticales. »¹⁰

Je ne sais trop si cette nouvelle magie des lointains, qui les rend à la fois plus proches et plus distincts, tient à la « pureté de l'air » de la plaine lombarde, ou à celle des Alpes elles-mêmes (je suppose que les deux sont nécessaires à cet effet aujourd'hui peu vraisemblable), mais il est clair que son motif de valorisation tient à la qualité propre de l'horizon montagnoux, dont Beyle, à peine débarqué de son Grenoble natal, qu'il croyait tant détester, découvre à Paris l'absence consternante¹¹, et qu'il ne retrouvera qu'à Milan. Qualité propre, ou plus exactement qualité par contraste. C'est précisément l'opposition entre la plaine « fertile » et souvent écrasée de chaleur et la vue des sommets enneigés qui « frappe d'admiration » les soldats de Bonaparte, dans cette page des *Mémoires sur Napoléon* qu'il faut maintenant citer dans son intégralité, avec ses redites si parlantes :

« La campagne des environs de Milan, vue des remparts espagnols qui, dans une plaine aussi unie, forment une élévation considérable, est tellement couverte d'arbres, qu'elle présente l'aspect d'une forêt touffue, dans laquelle l'œil ne saurait pénétrer.

Par delà cette campagne, image de la plus étonnante fertilité, s'élève à quelques lieues de distance, l'immense chaîne des Alpes, dont les sommets restent couverts de neige, même dans les mois les plus chauds. Du bastion de la Porte-Orientale, l'œil parcourt cette longue chaîne, depuis le mont Viso et le mont Rose, jusqu'aux montagnes de Bassano. Les parties les plus rapprochées, quoique distantes de douze ou quinze lieues, semblent à peine à trois lieues. Ce contraste de l'extrême fertilité d'un bel été, avec des montagnes couvertes d'une neige éternelle, frappait d'admiration les soldats de l'armée d'Italie qui, pendant trois ans, avaient habité les rochers arides de la Ligurie. Ils reconnaissaient avec plaisir ce mont Viso, qu'ils avaient vu si longtemps au-dessus de leurs têtes, et derrière lequel ils voyaient maintenant le soleil se coucher. Le fait est que rien ne saurait être comparé aux paysages de la Lombardie. L'œil enchanté parcourt cette admirable chaîne des Alpes pendant un espace de plus de soixante lieues, depuis les montagnes au-dessus de Turin, jusqu'à celle de Cadore dans le Frioul. Ces sommets âpres et couverts de neige forment un admirable contraste avec les sites voluptueux de la plaine et des collines, qui sont sur le premier plan, et semblent dédommager de la chaleur extrême, à laquelle on vient chercher un soulagement, sur le bastion de la Porte-Orientale. Sous cette belle lumière de l'Italie, le pied de ces montagnes, dont les sommets sont couverts de neige d'une blancheur si éclatante, paraît d'un blond foncé : ce sont absolument les paysages du Titien. Par l'effet de la pureté de l'air auquel, nous gens du Nord, nous n'étions pas accoutumés, on aperçoit avec tant de netteté les maisons de campagne bâties sur les derniers versants des Alpes, du côté de l'Italie, qu'on croirait n'en être éloigné que de deux ou trois lieues. »

On observe au passage la manière dont Stendhal, qui disait détester la « description matérielle », prend soin de motiver celle-ci par le regard d'un spectateur – en l'occurrence collectif – dont il évoque les impressions. Il en va de même dans la *Chartreuse*, où les descriptions du même paysage lombard sont toujours rapportées à un personnage capable d'en apprécier le charme : la comtesse Pietranera au lac de Côme, Fabrice dans sa tour ou sur le chemin entre Lugano et Grianta. Je dois encore insister sur ces trois pages distinctes, pour tenter de saisir la nuance exacte du « contraste » que nous venons de voir allégué par deux fois. La page Chaper en indique par deux fois l'un des motifs, qui est la sévérité (notre extrait précédent disait « âpreté ») sublime et même « héroïque » :

« Un instant après, un détour imprévu vous enlève la rive du lac dont la vue attendrissait votre âme et vous place en face de ces déchirures sublimes des hautes Alpes. La neige qui ne les quitte jamais, même au mois d'août, redouble la sévérité de leur aspect, fait pour étonner l'imagination la plus vive. Un air vif et glacé vous enveloppe et redouble la faculté que vous avez de sentir ce genre de bonheur. Cet air rappelait à Fabrice toutes les joies de son enfance et ses promenades sur le lac avec sa tante. Or ces aspects sévères et qui élèvent l'âme jusqu'à l'héroïsme manquent à la baie de Naples, le plus beau lieu du monde. Dans les détours des Alpes italiennes, l'air est si pur et la vue s'opère si bien, qu'à tout moment l'on croit être à peine séparé par un quart de lieue de ces pics de neige dont on distingue avec netteté la moindre déchirure et les moindres détours et sur lesquels on verrait sauter les chamois. »

Ces « promenades sur le lac avec sa tante », antérieures donc à l'épisode de Waterloo, ont été évoquées au chapitre II, occasion d'une nouvelle (première, dans l'ordre du texte) et justement célèbre

description du paysage du lac de Côme¹², où revient par deux fois le motif de la « sévérité » : d'abord, dans l'opposition entre les « deux branches du lac : celle de Côme, si voluptueuse, et celle qui court vers Lecco, pleine de sévérité : aspects sublimes et gracieux que le site le plus renommé du monde, la baie de Naples, égale, mais ne surpasse point » (de nouveau, ou plutôt déjà la comparaison avec la baie de Naples, que la page Chaper déchoira de son rang d'égalité) ; je suppose que le « sublimes et gracieux », apparemment convenu, reprend le contraste – lui-même un peu exagéré par Beyle¹³ – entre la branche « voluptueuse » et la branche « sévère » que sépare le promontoire de Bellagio avec sa villa Melzi ; ensuite, à propos de l'arrière-plan alpestre : « Par-delà ces collines, dont le faite offre des ermitages qu'on voudrait tous habiter, l'œil étonné aperçoit les pics des Alpes, toujours couverts de neige, et leur austérité sévère lui rappelle des malheurs de la vie ce qu'il en faut pour accroître la volupté présente. »

Cette insistance sur la « sévérité », l'« austérité sévère » de l'horizon montagneux semble organiser le contraste géographique autour d'une opposition affective entre la « volupté présente » du premier plan campagnard ou (ici) lacustre et les « malheurs de la vie » que rappellent les « déchirures sublimes » des sommets. Je crois pourtant que le thème dominant, moins héroïque – moins « romantique » au sens ordinaire –, est plutôt celui qu'indique la contemplation, déjà mentionnée, de Fabrice dans sa prison de Parme : « Par-delà la rive gauche de ce fleuve [le Pô], qui formait comme une suite d'immenses taches blanches au milieu des campagnes verdoyantes, son œil ravi apercevait distinctement chacun des sommets de l'immense mur que les Alpes forment au nord de l'Italie. Ces sommets, toujours couverts de neige, même au mois d'août où l'on était alors, donnent comme une sorte de fraîcheur par souvenir au milieu de ces campagnes brûlantes. » De nouveau – comme dans le chapitre VII des *Mémoires* et dans l'esquisse Chaper –, le contraste est entre la chaleur accablante de la plaine estivale et la fraîcheur vivifiante des sommets, cet « air vif et glacé » qui « vous enveloppe et redouble la faculté que vous avez de sentir ce genre de bonheur », et que respirait Fabrice entre Lugano et Grianta¹⁴. Ces deux motifs de valorisation sont quelque peu contradictoires, l'horizon montagneux apportant à la fois ce qu'il faut de « sévérité » pour mieux « sentir » par contraste le « bonheur » et la « volupté présente », et ce qu'il faut de fraîcheur tonique pour supporter le poids de la canicule. Mais Stendhal lui-même supportait assez bien ses contradictions sans éprouver le besoin de les concilier, et l'essentiel est évidemment pour lui de valoriser, d'une manière ou d'une autre, cette vue sur le « mur » des Alpes, sévère mais tonique, qui domine et anime la plaine

lombarde et l'échappée des lacs. Le détail le plus saillant est à coup sûr cette « fraîcheur par souvenir » que le spectacle des sommets enneigés communique à Fabrice. Il ne faut sans doute pas surinterpréter cette locution étrange (« fraîcheur par souvenir » pour une fraîcheur que l'on éprouve à la seule vue de sa source par réflexe de réminiscence, comme ces « impressions de fraîcheur » vénitienne que le Narrateur du *Temps retrouvé* éprouvera sur les pavés inégaux de l'hôtel de Guermantes), mais son étrangeté tient bien un peu du lapsus révélateur. L'action du souvenir est omniprésente dans ce faisceau de textes, tout à la fois autobiographiques et romanesques, comme si ce paysage, largement onirique, et qu'on semble ne presque jamais voir pour la première fois, était toujours-déjà le lieu d'un retour : Gina, à Grianta, « se mit à *revoir*, avec Fabrice, tous ces lieux enchanteurs [...] C'était avec ravissement que la comtesse *retrouvait* les souvenirs de sa première jeunesse et les comparait à ses sensations actuelles » ; Fabrice, dans la montagne, *se souvient* de ses promenades sur le lac avec sa tante ; le même Fabrice, un peu plus tard, rejoignant sa mère et une de ses sœurs à Belgirate, sur le lac Majeur, y trouve « l'air des montagnes, l'aspect majestueux et tranquille de ce lac superbe qui lui *rappelait* celui près duquel il avait passé son enfance »¹⁵ ; Fabrice encore, dans sa prison, éprouve en *souvenir* la fraîcheur de ses impressions passées. Et Stendhal lui-même, dans son logis de la rue Caumartin, pendant l'hiver 1838, « se met à revoir », pour le ressusciter en écriture, un paysage qu'il a aimé plus que tout, et qu'il ne reverra plus.

1.

Stendhal vient de préciser que ce peintre « sut distribuer ses figures en groupes, et distinguant par une juste dégradation de lumière et de couleurs les plans dans lesquels les groupes étaient placés, les spectateurs surpris trouvèrent que ses compositions avaient de la *profondeur* ».

2.

Histoire de la peinture en Italie, ch. XXVIII, Gallimard, coll. « Folio », p. 147-149. De cette perspective, qu'il appelle « atmosphérique », Panofsky a depuis lors attribué la découverte à un miniaturiste français du début du XV^e siècle : « En observant qu'aux approches de la terre le ciel perdait de sa substance et de sa couleur, il observa que les objets perdaient également de leur substance et de leur couleur en s'enfonçant dans le lointain : les arbres, les hauteurs et les constructions les plus éloignées prenaient des allures fantomatiques, leurs contours se dissolvaient dans l'atmosphère, et leur couleur locale se noyait dans une brume bleuâtre ou grisâtre. Bref, le Maître de Boucicaut découvrit la perspective atmosphérique, et l'on peut apprécier ce que cela représentait au début du XV^e siècle, si l'on songe que Léonard de Vinci dut encore combattre la croyance erronée selon laquelle un paysage s'assombrit, au lieu de s'éclaircir, en proportion de sa distance par rapport au spectateur » (*Les Primitifs flamands*, trad. fr., Paris, Hazan, 1992, p. 115). Stendhal semble partager cette « croyance » en parlant d'un abaissement des teintes, mais tous du moins s'accordent sur l'effet de « dissolution ».

3.

Ibid., p. 333 ; cf. *Rome, Naples et Florence, Voyages en Italie*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 127.

4.

Mémoires sur Napoléon, Paris, Divan, 1930, p. 180. Stendhal lui-même, je le rappelle, n'arrivera à Milan qu'en juin 1800.

5.

Op. cit., p. 82.

6. *Chartreuse*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, p. 304.
7. *Op. cit.*, p. 319.
8. *Mémoires sur Napoléon*, p. 180-182.
9. *Op. cit.*, p. 551. Cette page, ajoutée sur l'exemplaire Crozet, raconte avec plus de détails le retour de Fabrice à Grianta, après Waterloo, que le texte publié n'évoquait qu'en une phrase au chapitre V (p. 91). Elle faisait partie des tentatives de correction plus ou moins inspirées par les critiques de Balzac, et qui n'ont jamais abouti, entre autres raisons, faute d'une seconde édition anthume.
10. *Le Rose et le Vert, Mina de Vanghel et autres nouvelles*, Gallimard, coll. « Folio », 1982, p. 179. Selon l'éditeur Del Litto, ce croquis remonte à un souvenir du premier voyage vers l'Italie.
11. *Vie de Henry Brulard*, ch. XXXVI.
12. *Op. cit.*, p. 41-42.
13. Ou par Gina, dont cette page épouse le point de vue en style indirect libre.
14. Je n'oublie pas que cette dernière page n'est pas dans le texte publié de la *Chartreuse*, mais je rappelle qu'elle ne fait que développer une des phrases de ce texte ; et il me semble que ce développement n'était nullement appelé par le remaniement souhaité par Balzac (commencer le roman *in medias res* par l'épisode de Waterloo, puis revenir brièvement à l'enfance de Fabrice) ; on peut donc supposer que Stendhal en a spontanément éprouvé la nécessité, ou du moins le désir.
15. *Chartreuse*, p. 160 ; il y reviendra après son évasion, p. 386 (Belgirate est sur la rive piémontaise du lac), et Stendhal note en marge de l'exemplaire Chaper qu'il conviendrait d'ajouter ici dix lignes de description.

Paysage de fantaisie

Mon propos est ici de tenter de cerner la spécificité, comme recueil, des *Fêtes galantes* de Verlaine. Cette spécificité ne peut évidemment se définir que par rapport à l'allure générale des recueils de poèmes, ce qui exige quelque détour par une question moins textuelle que paratextuelle, souvent largement éditoriale, et un peu trop négligée par la tradition critique : qu'est-ce qu'un recueil poétique ? Cette question peut sembler trop facile (d'où peut-être ladite négligence) : un recueil poétique est un volume plus ou moins épais – de la mince plaquette qui va nous occuper à l'imposant in-folio des *Œuvres complètes* (1584) de Ronsard –, composé de poèmes plus ou moins brefs¹ qui, séparément, se prêteraient mal aux exigences du commerce de la librairie, antérieur et *a fortiori* postérieur à l'invention de Gutenberg. Cette réponse peut, de fait, servir de définition minimale, c'est-à-dire à extension maximale : tout recueil de poèmes y répond à coup sûr. Mais il est à peu près aussi évident que la plupart des recueils appellent une définition plus compréhensive, capable au moins d'indiquer quelque trait commun aux poèmes recueillis : par exemple, le fait d'avoir été produits par le même auteur ; trait plus que banal aujourd'hui, sinon obligatoire, mais on doit se rappeler, sans même remonter aux manuscrits hétéroclites du Moyen Âge, que l'époque classique (ou du moins baroque²) faisait grande consommation de recueils collectifs plus ou moins périodiques du type *Parnasse satyrique*, pratique dont témoigne encore, au XIX^e siècle, le *Parnasse contemporain* (1866, 1871, 1876) : deux des poèmes des *Fêtes galantes* ont d'abord paru dans une *Gazette rimée* qui semble y ressortir. Ces modes de publication occupent avec des nuances diverses tout l'espace qui sépare aujourd'hui le recueil mono-auctorial (si l'on me passe ce barbarisme) et la revue littéraire. Je les laisserai maintenant de côté pour restreindre le champ à la question des recueils mono-autoriaux – exception faite toutefois de recueils moins collectifs, au sens courant (où le voisinage entre auteurs relève d'un

choix essentiellement éditorial) que *pluri-autoriaux*, où ladite pluralité procède d'une coopération volontaire et intentionnellement significative : c'est par excellence le cas des *Lyrical Ballads* de Coleridge et Wordsworth³, où le pluriel se réduit à un binôme, mais je suppose qu'on pourrait trouver, en cherchant un peu mieux, des équipes plus nombreuses, si peut-être moins illustres.

J'appellerai donc désormais « recueil poétique » un recueil de poèmes, en vers ou en prose, publié ou au moins composé par un, ou exceptionnellement plus d'un, poète, en principe avant sa mort ; un recueil publié posthume mais composé anthume, comme *Les Destinées* de Vigny, répond strictement à cette définition, mais des ensembles posthumes d'initiative ou d'organisation plus massivement éditoriale, comme les *Œuvres poétiques* de Chénier ou *Toute la lyre* de Hugo, peuvent se révéler aussi (quoique très différemment) pertinents à notre enquête : le principe de groupement adopté par un éditeur plus ou moins libre de ses choix peut être aussi révélateur (de l'usage) que celui de l'auteur lui-même. Mais ce principe, quelle qu'en soit la source, peut être de divers ordres : thématique, structural, formel, générique, purement chronologique, voire moins que cela si le recueil coïncide, explicitement ou non, avec l'œuvre (poétique) complet de l'auteur, qu'il comporte (les *Feuilles d'herbe* de Whitman) ou non (les *Œuvres poétiques* de Théophile de Viau) un titre à connotation thématique. Chacun peut, selon ses propres critères, considérer tel principe comme plus significatif que tel autre : par exemple, celui qui inspire le titre thématique *Spleen de Paris* comme plus significatif que celui qu'indique le titre formel (concurrent, pour le même recueil) *Petits poèmes en prose* – mais on doit au moins, en ce dernier cas, reconnaître que le changement de titre suffit à modifier aux yeux du lecteur le « caractère » du recueil, ce qui devrait inciter à quelque prudence dans les appréciations de ce genre. Le caractère en cause ici, et ailleurs, est sans doute le degré d'« unité » du recueil, et l'on sait bien la nuance de valeur qui s'attache généralement à cette notion : un recueil jugé hétérogène ou disparate s'en trouve *ipso facto* quelque peu déprécié, et le critique qui lui accorde néanmoins suffisamment sa faveur pour en faire, un temps, l'objet de son étude, n'aura de cesse qu'il n'ait effacé cette tache en y découvrant quelque principe d'unité. L'effort n'est heureusement jamais au-dessus de ses (de nos) forces, au moins tant qu'il s'agit d'établir une unité thématique, car c'est là un domaine où les critères sont hautement élastiques, et les ressources interprétatives à peu près illimitées ; les exigences d'unité formelle échappent un peu plus à la spéculation, car l'herméneutique n'est d'aucun secours à qui voudrait présenter *Les Fleurs du mal* comme un recueil de ballades. Pour des raisons qui ne tiennent donc nullement au mérite relatif de la difficulté vaincue, mais à l'axiologie implicite et

spontanée du « monde de l'art » littéraire, l'unité thématique est généralement tenue pour une valeur positive – la plus positive de toutes –, que l'on met un point d'honneur à assurer, à commencer le plus souvent par l'auteur (et/ou l'éditeur), par voie de titre et/ou de préface, ou autre moyen paratextuel. Rares sont effectivement ceux qui, comme souvent Borges, insistent sur la « diversité » des éléments rassemblés, ou, comme Baudelaire dans la préface-dédicace (à Arsène Houssaye) des *Petits poèmes en prose*, reconnaissent – sans d'ailleurs obtenir l'assentiment de critiques volontiers plus royalistes que le roi – le caractère aléatoire d'une structure sans queue ni tête, où tout est « à la fois tête et queue », et dont les tronçons éventuellement dispersés pourraient toujours se rabouter *ad libitum*, en quelque ordre qu'on les retrouve. Je n'en dirais évidemment pas autant des *Fleurs du mal*, dont le thème d'ensemble et les motifs subordonnés sont soigneusement (sinon pour moi de manière toujours convaincante) indiqués par titre et sous-titres, et pour lesquelles Baudelaire « sollicitait » ce seul éloge, « qu'on reconnaisse que [ce livre] n'est pas un simple album et qu'il a un commencement et une fin »⁴. Je rappelle au passage que ce recueil-là appartient en fait à la catégorie susdite des œuvres poétiques complètes, même si certains paralipomènes y échappent, sans grande conséquence. Notons d'ailleurs que la notion d'unité thématique peut s'interpréter au moins en deux sens : celui, plutôt simple, de l'homogénéité, ou de ce que Proust qualifiait (élogieusement) de « monotonie » (si tous les poèmes d'un recueil traitent du même thème, ou – pour parler de façon plus distinguée – relèvent de la même thématique), et celui, à mes yeux plus subtil (et impossible à définir en termes généraux), de la complémentarité dans la diversité : c'est peut-être celle que suggère Mérimée (ou son éditeur) intitulant *Mosaïque* son premier recueil de 1833. Celui-ci, il est vrai, jouait également de plusieurs registres formels, ou génériques (nouvelles, *Lettres d'Espagne*, poèmes populaires, petites pièces de théâtre) ; mais ladite complémentarité peut évidemment s'exercer aussi bien sur ce plan, et rien n'empêche par exemple d'en percevoir l'action dans un recueil de poèmes de formes systématiquement diversifiées, et dont les contrastes mêmes font structure et sens ; nous retrouverons justement ce trait dans celui que nous gardons à l'horizon. Le titre flaubertien de *Trois contes* s'abstient même de toute suggestion autre que générique (et numérique) – ce qui n'a évidemment jamais découragé les herméneutes férus d'unité⁵.

Je ne pense donc pas qu'il convienne de disposer selon une quelconque gradation d'importance les divers principes de groupement énumérés plus haut : rien n'oblige à considérer l'unité, supposée thématique, des *Amours* de Ronsard comme plus pertinente que celle, supposée formelle, de ses *Odes* ou de ses *Hymnes*. Je vais

donc envisager ces quelques types sans attacher *a priori* trop de signification à l'ordre de leur mention.

Je viens de qualifier de « formelle » l'unité de deux recueils de Ronsard, mais c'est en me fiant à leurs titres, et en supposant que leur choix indique *a contrario* que l'auteur ne souhaitait pas suggérer un autre trait commun entre leurs éléments – que chacun, encore une fois, peut y découvrir à sa guise, et peut-être à bon escient. Rien n'interdit de trouver un thème commun aux poèmes d'un recueil à intitulé formel, comme les *Sonnets* de Shakespeare ou de Michel-Ange, et il va de soi que les *canzoniere* de Du Bellay, *L'Olive*, *Les Antiquités de Rome* et *Les Regrets*, sont à la fois, formellement homogènes⁶, des recueils de sonnets, et des recueils revendiquant l'unité thématique qu'indiquent leurs titres, ce qui signifie au moins que ces deux principes (et peut-être d'autres) ne sont nullement exclusifs, et peuvent présider ensemble à un même groupement. Mais surtout, dans le régime classique (au sens large, qui remonte à l'Antiquité grecque et qui s'étend jusqu'aux débuts du romantisme), régime auquel Ronsard appartient évidemment, au moins de ce point de vue, un concept tel que ceux d'*ode* ou d'*hymne* (ou même de *sonnet*) n'est pas d'ordre purement « formel » (quoi qu'il faille entendre par là), mais plutôt d'ordre *générique*, un ordre qui comporte le plus souvent aussi des traits thématiques : l'ode, genre lyrique par excellence (le terme « vers lyriques » en est longtemps, comme justement chez Du Bellay en 1549, un synonyme, tout comme *La Lyre*, par exemple chez Tristan l'Hermite en 1641), comporte par exemple, en plus de la complexité strophique, celui d'exaltation dans la célébration, qui s'y attache au moins depuis Pindare, et celui de « beau désordre » que lui assignera encore Boileau ; et chacun connaît encore à peu près, aujourd'hui, ceux qui marquent (plus ou moins) des genres comme l'élégie, l'iambe, la fable, la satire, l'épître, l'éplogue (ou bucolique), ou (d'origine médiévale et de fonctions plus diverses, au moins selon les traditions nationales) la ballade. Ce principe de groupement domine donc clairement l'âge classique, jusqu'aux *Odes et ballades* du jeune Hugo, et il commande généralement, soit la composition des recueils à intitulés génériques (*Odes* de Pindare, *Bucoliques* de Virgile, *Épîtres* de Boileau, etc.), soit la subdivision des recueils d'*Œuvres poétiques* plus ou moins *complètes* (ou *diverses*), et souvent, au moins aux XVI^e et XVII^e siècles, augmentées d'édition en édition : ainsi des *Œuvres poétiques* de Théophile de Viau, des *Œuvres* de Saint-Amant, des *Œuvres diverses* de Boileau ; typique à cet égard l'édition posthume des *Œuvres complètes* d'André Chénier (à partir de 1819), où les poèmes sont classés en *Bucoliques*, *Élégies*, *Épigrammes*, *Amours*, *L'Invention* (« poème »), *Épîtres*, *Hymnes*, *Odes*, *Iambes*. La désaffection romantique à l'égard, sinon des genres (et des formes : on connaît l'abstention spectaculaire,

étant donné l'immensité du contexte, de Hugo à l'égard du sonnet), au moins de leurs dénominations officielles, aboutira, dès les *Méditations poétiques* de Lamartine⁷ et *Les Orientales* de Hugo, à une généralisation des titres thématiques, jusque-là presque réservés aux « poèmes » de quelque ampleur, narratifs (plus ou moins épiques) comme *La Franciade* de Ronsard, le *Moyse sauvé* (« Idylle héroïque ») de Saint-Amant, l'*Adonis* de La Fontaine ou *La Henriade* de Voltaire, ou didactiques comme l'*Art poétique* de Boileau ou *L'Invention* de Chénier. Je dis « presque », car les fables et les contes (voyez La Fontaine) portent toujours des titres individuels, et l'on connaît au moins les poèmes brefs à titres thématiques de Saint-Amant et de Tristan l'Hermite (mais non de Théophile de Viau) ; mais ce ne sont pas là des recueils, et les recueils auxquels ils appartiennent ont des titres génériques. Et ces deux poètes appartiennent certes à l'âge classique, mais dans son versant « baroque » ; le titre (de recueil) le plus typique à cet égard est sans doute celui des *Solitudes* de Gongora.

Mais l'adoption d'un titre thématique ne garantit nullement l'unité thématique réelle d'un recueil, ou plus exactement (puisque l'élasticité de cette notion permet toujours d'en assigner une à tout groupement, fût-ce le plus fortuit) elle ne garantit nullement qu'un recueil ait été effectivement composé – et encore moins *produit* – en fonction du thème que suggère son titre⁸. L'époque romantique inaugure un usage qui se maintiendra jusqu'à nos jours, et qui consiste à recueillir les poèmes produits pendant une certaine période, en habillant ce regroupement, pour l'essentiel chronologique, d'un titre plus ou moins évocateur. La plus glorieuse illustration de cette pratique se trouve évidemment chez Hugo, avec les quatre recueils des années 30, aux titres, selon moi, plus ou moins arbitraires et interchangeable, *Les Feuilles d'automne* (1831), *Les Chants du crépuscule* (1835), *Les Voix intérieures* (1837) et *Les Rayons et les ombres* (1841). La suite sera plus conforme aux significations affichées, puisque Hugo prévoyait dès 1848 une répartition thématique de sa production à venir en « Contemplations », « Petites épopées » et « Poésie de la rue »⁹ ; le coup d'État viendra bousculer ce programme en imposant le recueil satirico-polémique des *Châtiments* (1853-1870), mais *Les Contemplations* ne manqueront pas à l'appel en 1856, en attendant *La Légende des siècles* (première série en 1859) et *Les Chansons des rues et des bois* (1865). On peut donc considérer qu'après *Les Rayons et les Ombres* Hugo renonce aux groupements périodiques pour imposer à son œuvre poétique une sorte de classement thématique *a priori*, dont sa production de l'exil aura en quelque sorte posé le principe, chaque poème écrit pendant cette longue période ayant peu ou prou sa destination marquée, ou pour le moins décidée en fonction de son caractère ; les derniers recueils anthumes, *L'Année*

terrible en 1871, *L'Art d'être grand-père* en 1877 et *Les Quatre Vents de l'esprit* en 1881, procèdent apparemment de ce même principe, qu'accentue encore la pratique des subdivisions, elles aussi thématiques, inaugurée pour *Les Châtiments* grâce aux slogans bonapartistes ironiquement cités en intertitres – et pour *Les Contemplations*, malgré la chronologie en trompe-l'œil de l'« Autrefois » / « Aujourd'hui »¹⁰. Baudelaire adoptera à son tour, pour les *Fleurs du mal*, cet usage de subdivision thématique (« Spleen et idéal », « Tableaux parisiens », etc.).

Abandonné de la sorte, non sans exceptions¹¹, le principe classique (lui-même plus ou moins strict en son temps) de répartition générique, la pratique moderne exerce donc son choix entre le modèle que j'appellerai « Hugo années 30 » (recueils chronologiques à intitulés de prétention plus ou moins thématique¹²), et le modèle « *Contemplations* / *Châtiments* » (recueils authentiquement commandés par une unité thématique). Je ne vais pas écumer l'histoire d'un siècle et demi de poésie mondiale pour en fournir deux séries d'illustrations contrastées. Il me semble plus utile de reconnaître – ce qui va d'ailleurs de soi – que la différence entre ces deux types est plus graduelle que catégorique et, comme je l'ai déjà noté, fort sujette à interprétations et controverses ; et aussi que rien n'empêche, bien sûr, qu'une période chronologique coïncide avec un propos thématique et/ou éventuellement formel, comme chez Baudelaire passant après 1857 des vers des *Fleurs du mal* à la prose des *Petits poèmes*. Il suffit pour cela qu'un auteur, après la publication d'un recueil, entreprenne la composition d'un autre recueil dont le principe d'unité soit assez fort pour orienter, d'emblée ou après quelques tâtonnements, l'essentiel de sa production pendant la période suivante – un peu comme un romancier ou un compositeur d'opéras planche quelques mois ou quelques années sur une œuvre, puis se consacre tout entier à la suivante – même s'il arrive souvent à Balzac de mener de front (c'est-à-dire, de rédiger alternativement des pages de) plusieurs romans et à Wagner d'abandonner *Siegfried* (et donc l'ensemble de *L'Anneau du Nibelung*) pendant plus de dix ans dans sa forêt – le temps, entre autres, d'écrire et de faire représenter *Tristan* et *Les Maîtres Chanteurs*.

Soit dit en passant, cette comparaison ne peut évacuer – ou plutôt, elle souligne – la différence de statut entre ces œuvres à unité manifeste et constitutive que sont par exemple les romans ou les pièces de théâtre, et ces œuvres composites, de structure quelque peu aléatoire et d'unité largement factice (ou pour le moins « ultérieure » et « rétrospective », comme disait Proust de celle de *La Comédie humaine* ou – plus injustement – de *La Tétralogie*¹³), que représentent les recueils de poèmes (ou de nouvelles, ou d'essais) ; elle souligne du même coup la difficulté qui s'attache à ce que j'appellerai faute de

mieux la définition quantitative du concept d'œuvre : si *La Chartreuse de Parme* ou *Tristan* peut sans hésitation être qualifié d'œuvre, il n'en va pas de même d'un recueil poétique, fût-il aussi (relativement) homogène que *Les Fleurs du mal*, puisqu'on peut aussi bien accorder cette qualité à chacun de ses constituants ; à vrai dire, *Les Fleurs du mal* sont une œuvre et *La Mort des amants* est à la fois une part de cette œuvre, et une œuvre à part entière – ce qu'on dirait plus difficilement d'un chapitre de la *Chartreuse* ; la même ambiguïté se retrouve évidemment en musique : chaque pièce des *Scènes d'enfants* ou du *Voyage d'hiver* est à la fois une œuvre et une partie d'œuvre, ce qu'on dirait moins facilement d'un acte de *Tristan*. Mais il ne faut pas trop s'arrêter à cet obstacle (onto)logique qui n'est peut-être qu'un embarras de langage – encore que le mot latin *opus*, dont on use en musique, présente une difficulté analogue : on comprend qu'un mouvement de quatuor (ou de sonate, ou de symphonie) ne fasse pas une œuvre (malgré l'exception de la *Grande Fugue* du 13^e Quatuor de Beethoven autonomisée après coup en op. 133), mais seules sans doute les considérations éditoriales expliquent qu'il faille six quatuors pour former l'opus 18, ou trois pour l'opus 59.

*Fêtes galantes*¹⁴, on le sait, est le deuxième recueil poétique de Verlaine, publié en juillet 1869. Le premier, *Poèmes saturniens* (novembre 1866), illustre assez bien la pratique, évoquée plus haut, des recueils chronologiques à unité thématique rétroactive : l'essentiel de la production antérieure (remontant, si l'on en croit le projet tardif¹⁵ de préface dit « Critique des Poèmes saturniens », jusqu'aux années de lycée), placée après coup¹⁶ – de manière plutôt artificielle et médiocrement convaincante, par voie de titre et de pièce liminaire – sous l'invocation de Saturne, et pourvue d'une subdivision interne à la Baudelaire : « Prologue », « Melancholia », « Eaux-fortes », « Paysages tristes », « Caprices », « Épilogue ». Le passage du premier au deuxième recueil illustre quant à lui le fait de conversion thématique dont je n'ai pas encore donné d'exemple, me réservant pour celui-ci. Faute de témoignages auctoriaux et de traces génétiques manuscrites¹⁷, on ignore à quel moment Verlaine conçut le propos de cet ensemble, mais on peut l'inférer avec quelque vraisemblance de la chronologie de prépublication : deux pièces, alors intitulées « Fêtes galantes » et « Trumeau » (futurs « Clair de lune » et « Mandoline »), paraissent dans *La Gazette rimée* du 20 février 1867. Quatre nouvelles pièces (et de nouveau celles de la *Gazette*, pourvues de leur titre définitif) paraîtront en janvier 1868 dans *L'Artiste*¹⁸ sous le titre « Fêtes galantes », six autres¹⁹, sous le titre « Nouvelles Fêtes galantes », dans la livraison de juillet de la même revue, deux enfin²⁰ dans celle du 1^{er} mars 1869. Le transfert du titre *Fêtes galantes* de la

pièce d'abord ainsi intitulée, et qui restera la première dans le groupement définitif, à l'ensemble de 1868, suggère que Verlaine ne perçut qu'après coup²¹, non certes la parenté, d'emblée manifeste, des deux pièces de 1867, mais la fécondité de leur thème commun, que ce titre transféré, puis conservé comme on sait, désigne avec une parfaite justesse. Les deux pièces rebaptisées deviennent donc six, puis douze, puis finalement vingt-deux – si l'on omet celles de mars 1869, qui ne peuvent avoir été écrites avant le reste du recueil, achevé d'imprimer le 20 février, et qui ne constituent donc pas une étape repérable dans le processus d'amplification. Amplification certes modeste (*Fêtes galantes* reste – avec ses suivants *La Bonne Chanson* et *Romances sans paroles* – l'un des plus minces recueils publiés en volume, c'est-à-dire plutôt en plaquette), mais qui témoigne d'une réelle constance de propos, même s'il est certain, comme le relève Bornecque, que ces années 1867-1868 n'ont pas été exclusivement consacrées à l'écriture de ce recueil : « Au total, en 1867-1868, paraissent, indépendamment des *Fêtes Galantes*, vingt et un morceaux, dont quatorze poèmes et sept proses, sans compter une revue de music-hall écrite en collaboration avec François Coppée. »²² Ces autres « morceaux » seront repris ultérieurement dans d'autres recueils, en particulier *Jadis et naguère* (1884). La « conversion thématique » dont je parlais n'est donc pas sans partage, mais elle est tout à fait claire, et procède justement d'un partage très net (selon le type *Contemplations* / *Châtiments*), pendant ces quelques mois, entre ceux de ses poèmes qui répondent au thème des *Fêtes galantes* et ceux que Verlaine, après (ou non) publication en revue, laisse de côté comme incongrus à ce propos – y compris un « Pierrot » qu'un choix moins strict aurait pu y faire figurer, eu égard à son personnage titulaire. Ce poème, qui n'est pas médiocre, restera inédit en revue jusqu'en 1882, et sera repris, alors daté de 1868, dans *Jadis et naguère* ; il doit sans doute son exclusion à un climat lugubre qui ne se serait pas accordé à celui, tout au plus mélancolique (« quasi triste »), des *Fêtes galantes*, et un tel parti (si l'on se fie à la datation susdite) témoigne de la précision du sentiment de l'auteur à l'égard de cette œuvre, qui est l'exact contraire d'un fourre-tout, et qui mériterait sans doute un autre terme que celui de *recueil*. J'en propose un, que j'emprunte au vocabulaire musical et que je vais maintenant tenter de justifier en le précisant : les *Fêtes galantes* forment une *suite* poétique.

Les critiques s'accordent, sans difficulté, sur l'unité thématique de l'œuvre, que l'on qualifie volontiers, depuis l'article, longuement sollicité par l'auteur, d'Edmond Lepelletier, d'« homogène »²³. Le motif en est clairement indiqué par le titre, qui renvoie au sujet favori de Watteau, Lancret, Pater et autres peintres de la Régence, récemment

remis au goût du jour par diverses études historiques, dont celles des Goncourt, et par bien des variations poétiques, ou « transpositions d'art », entre autres chez Gautier (à qui l'on doit cette dernière désignation quasi générique), Glatigny, Banville – et bien sûr Hugo, dont Verlaine, selon le même Lepelletier, pouvait réciter par cœur « La Fête chez Thérèse »²⁴. Je ne reviens pas sur cette question des « sources », aujourd'hui bien élucidée, sinon pour observer que la filiation est complexe : filiation à tiroirs, puisque le genre pictural de référence emprunte lui-même certains de ses personnages à un genre plus ancien, et « littéraire », si l'on veut, celui de la *commedia dell'arte*, avec ses Pierrots, ses Arlequins, ses Cassandres, ses Scaramouches et ses Colombine ; et que la pseudo-pastorale baroque ou précieuse des Théophile et des Tristan l'Hermite n'est pas sans échos dans le décor, le climat, le répertoire onomastique (Dorante, Clymène, Églé...) et la diction raffinés de certaines de ces pièces²⁵ ; le jeu hypertextuel est donc ici à double ou triple détente, et de manière évidemment délibérée. Je ne crois pas, au reste, que l'homogénéité soit ici le mode d'unité le plus caractéristique. Le trait le plus actif m'en semble plutôt la complémentarité et la résonance réciproque de pièces d'accents et de formes très divers, qui composent ensemble une suite plus indissociable que ne le ferait une série plus constante et plus monotone, ce que suggère, en l'occurrence à tort, le qualificatif « homogène ».

Le facteur de diversité le plus manifeste est la variation formelle : sauf erreur de ma part, aucune de ces vingt-deux pièces ne partage le schéma métrique d'aucune autre. En voici la description la plus économique possible, juste pour vérifier cette assertion : « Clair de lune » consiste en trois quatrains de décasyllabes à rimes croisées masculines / féminines²⁶ ; « Pantomime », deux sixains (typographiquement présentés comme quatre « tercets ») d'octosyllabes *a a b c c b d d e f f e*, à chutes (« troisièmes » vers) masculines ; « Sur l'herbe », trois quatrains d'octosyllabes MFMF ; « L'Allée », quatorzain d'alexandrins, flirte, comme l'a à peu près remarqué Pierre Martino²⁷, avec la disposition du sonnet (dont le sixain précède ici les deux quatrains²⁸, eux-mêmes privés du parallélisme de rigueur dans la forme « régulière ») ; « À la promenade », cinq quatrains de décasyllabes à rimes embrassées ; « Dans la grotte », trois quatrains hétérométriques (8, 8, 12, 8) à rimes embrassées ; « Les Ingénus », trois quatrains d'alexandrins à rimes embrassées ; « Cortège », cinq quatrains d'octosyllabes à rimes embrassées ; « Les Coquillages », quatre « tercets » d'octosyllabes en *terza rima* : *a b a b c b c d c d e d*, avec la reprise finale en *e* obligée²⁹ ; « En patinant », seize quatrains d'octosyllabes à rimes croisées ; « Fantoche », quatre « tercets » d'octosyllabes, comme dans

« Pantomime », mais ici à chutes féminines ; « Cythère », de nouveau quatre « tercets » graphiques déguisant deux sixains d'octosyllabes, mais cette fois le système *a a b c c b* est renversé au second sixain en *d e e d f f*, ou plutôt, la rime en *b* revenant ici au-delà du nombre requis : *b e e b f f* ; « En bateau » présente cinq authentiques tercets, chacun sur une seule rime : *a a a b b b...*, forme assez rare qui résout avec une adresse désinvolte la difficulté des strophes ternaires (l'alternance des genres se fait, du coup, de strophe à strophe : FFF MMM FFF...) ; « Le Faune », deux quatrains d'octosyllabes à rimes croisées identiques (*a b a b a b a b*) ; « Mandoline », quatre quatrains d'heptasyllabes à rimes croisées, *a b a b c d c d...*, toutes féminines ; « À Clymène », cinq « quatrains » hétérométriques (6, 6, 6, 4) à rimes plates (*a a b b c c d d...*), fausses strophes donc, sinon comme structure métrique, du moins comme structure de rimes (l'alternance de genres étant respectée de distique à distique : FF MM FF...) ; « Lettre », trente-deux vers à rimes plates (à alternance de genres), seule pièce du recueil sans effet strophique ; « Les Indolents », trois sixains (présentés en six « tercets ») d'octosyllabes en *a a b c c b*, à chutes féminines ; « Colombine », six sixains (non déguisés), de nouveau *a a b c c b*, mais hétérométriques (5, 5, 2, 5, 5, 2), les vers de cinq pieds portant la masculine et les vers de deux pieds³⁰ la féminine ; « L'Amour par terre », quatre quatrains d'alexandrins à rimes embrassées ; « En sourdine », cinq quatrains d'heptasyllabes à rimes croisées, cette fois toutes masculines ; « Colloque sentimental », enfin, seize décasyllabes en rimes plates, avec reprise en refrain approximatif du premier « distique » au troisième, et du deuxième au huitième.

Je ne prétends pas qu'une telle diversité soit tout à fait exceptionnelle à une époque particulièrement portée sur la virtuosité formelle, et je ne suis même pas sûr que les deux recueils suivants, *La Bonne Chanson* et *Romances sans paroles*, le cèdent beaucoup sur ce plan, mais il me semble que le contraste saute aux yeux, qui ne peut évidemment être involontaire, entre ces incessantes ruptures de rythme et d'accent, et l'unité affichée du propos ; il suffit pour le mesurer de comparer cette disposition à celle de séries thématiquement aussi « homogènes », comme les *Regrets* de Du Bellay ou les *Sonnets de la mort* de Sponde, dont l'homogénéité est aussi dans la forme adoptée, systématiquement reproduite de pièce en pièce. J'ai dit plus haut que cette diversité contribuait à l'unité du recueil, qui est bien, selon le titre déjà cité de Mérimée, celle d'une mosaïque ; il faut sans doute justifier davantage cet apparent paradoxe : je veux dire que chaque pièce, par sa différence même, semble apporter un élément spécifique, et par là même irremplaçable, à un ensemble qui en tire un surcroît de cohérence, ou plutôt peut-être de *cohésion*, comme dans ces

molécules chimiques complexes où chaque élément physique contribue à sa manière, et à sa place, à la stabilité de l'ensemble. Pour recourir à une analogie moins risquée, et tirée d'un domaine plus proche, disons que chaque pièce des *Fêtes galantes* se comporte un peu comme les pièces, rythmiquement et mélodiquement « hétérogènes », d'une *suite* (de danses) baroque, dont la succession³¹ produit, par sa diversité même, un effet de nécessité ; effet sans doute largement illusoire, mais que la variation formelle entretient davantage que ne le ferait la simple répétition à l'identique, toujours entachée d'un soupçon de gratuité : après trois formes identiques, pourquoi pas une quatrième, et ainsi de suite ? La succession du même au même est privée de repères, et par là semble privée de raison ; la succession diversifiée, si capricieuse puisse-t-elle être en fait, semble au contraire procéder d'une raison formelle : après l'ouverture, une allemande, après l'allemande, une gigue, etc., chaque contraste suggérant un ensemble structuré, et un ordre réglé, plus significatif qu'il ne l'est sans doute en réalité : je suppose qu'on pourrait sans grand dommage battre les cartes de ce jeu ; on obtiendrait à coup sûr d'autres effets, qui ne paraîtraient pas moins nécessaires, vu le penchant irréprouvable de l'esprit à motiver ce qui est. Le fait est, en tout cas, que Verlaine a voulu cet ordre-là. Si l'on pouvait donner à chaque forme métrique et/ou strophique utilisée par Verlaine dans *Fêtes galantes* (il en existe évidemment bien d'autres, et même un nombre infini d'autres, si l'on veut jouer sur les longueurs), un nom générique comme en portent certaines, en fait absentes ici (rondel, sonnet, ballade, pantoum, etc.), on verrait ce recueil s'organiser d'une manière très comparable à celle qui semble présider aux suites de danses : après une pièce de trois quatrains de décasyllabes (terme générique à inventer), une pièce de deux sixains d'octosyllabes (autre terme à inventer), etc. Qu'on se rassure, je ne vais pas proposer pour ces vingt-deux pièces les vingt-deux termes génériques manquants, mais on imagine sans peine l'effet de motivation qui résulterait d'une telle nomenclature, parallèle, voire analogue (une strophe est bien une sorte de danse verbale) à celles qu'utilise la musique, qui s'en est assez longtemps plutôt bien trouvée.

Tout comme, dans une suite musicale, chaque pièce se distingue des autres à la fois par son allure rythmique et par son motif musical spécifique – voire, au moins dans les *Suites pour orchestre* de Bach, par son effectif instrumental³² –, chacun des vingt-deux poèmes des *Fêtes galantes* présente un climat qui lui est propre – ou du moins qui contraste avec celui des pièces qui le précèdent et qui le suivent –, et qui s'accorde à sa particularité rythmique, à moins qu'il ne soit en grande part induit par elle. Je ne veux pas détailler ces effets de déclinaison thématique, qui ont été suffisamment mis en lumière par la critique verlainienne. On pourrait définir ces vingt-deux pièces

comme autant de facettes d'une même situation d'ensemble, qui comporte ses aspects de plaisirs furtifs, de rêverie mélancolique, d'allusions libertines, de serments hyperboliques, de sérénades enjôleuses, de dialogues ironiques, d'extases silencieuses, de regrets poignants, et dont les émois contrastés circulent de masque en masque, de bosquet en charmille, de grotte en pelouse, de ramures en jets d'eau, sans jamais se fixer sur une tonalité stable – sinon peut-être celle d'un point d'orgue désabusé, dont la noirceur, de nouveau saturnienne, me semble un peu factice, comme pour finir sur une note sérieuse un ensemble qui ne l'est guère³³.

Reste pourtant à indiquer ce que je crois être le motif d'unité le plus spécifique de cette suite poétique. Il tient lui aussi à un fait de disposition : il s'agit du rôle joué par la pièce liminaire, « Clair de lune », dont je rappelle qu'elle portait initialement ce qui est devenu le titre de l'ensemble, transfert qui lui assigne emblématiquement après coup une sorte de fonction séminale, comme si la série tout entière était issue de ce premier poème³⁴. Mais le plus important, et surtout le plus sûr, n'est pas dans cette hypothèse génétique invérifiable, mais dans la relation qu'entretient maintenant, dans l'économie de l'ensemble, cette « ouverture » – pour filer encore un peu la comparaison musicale – avec les pièces qui suivent. Cette relation dépend essentiellement, me semble-t-il, de la phrase initiale : « Votre âme est un paysage choisi... » Bornecque la rapproche justement de formules baudelairiennes où déjà s'exerce « cet éclairage de l'univers intérieur par référence à un aspect du monde extérieur », et dont il cite entre autres ces quelques exemples : « Mon âme est un tombeau... » « Notre âme est un trois-mâts... », « Vous êtes un beau ciel... », « Je suis un cimetière... », « Tu ressembles parfois à ces beaux horizons... », à quoi il faut à coup sûr ajouter le « pays qui te ressemble » de *l'Invitation au voyage*. On voit que l'« univers intérieur » évoqué par métaphore est, chez Baudelaire, tantôt revendiqué par le poète lui-même (ou son énonciateur implicite), tantôt attribué à quelque auditeur ou plutôt auditrice, tantôt généralisé à une communauté qui peut être l'espèce humaine tout entière : le procédé peut s'appliquer à toute personnalité avec laquelle le poète prétend entrer dans la communication privilégiée que suppose cette description métaphorique d'une intimité psychique. Robichez n'a sans doute pas tort de supposer que le ou la destinataire du premier vers – et donc du poème entier – est imaginaire³⁵ ; il force peut-être un peu plus l'interprétation en ajoutant que cette instance est « plutôt le poète lui-même ». Ou du moins cette hypothèse narcissique efface au passage l'effet, précisément, de « communication » (au sens rhétorique du terme) qui assigne ce « paysage » intérieur à un destinataire virtuel, lequel me semble comporter en fait deux instances : la première, que

le lecteur ne peut guère – l’usage poétique étant ce qu’il est – identifier que comme féminine : le poète s’adresse, comme il sied, à une femme plus ou moins « imaginaire », à (l’âme de) qui il attribue le « paysage choisi » que décrit ce premier poème ; la seconde instance est évidemment le lecteur lui-même, qui ne pourra manquer de partager cette attribution symbolique à mesure qu’elle se développera dans la suite du recueil.

En effet, le paysage nocturne ici « choisi » et évoqué (et à l’origine spécifiquement rapporté, je le rappelle, à l’univers de Watteau) n’est pas seulement un lieu, plutôt parc policé que paysage naturel, avec ses jets d’eau et ses marbres – proche de ce que Baudelaire appelait « paysage de fantaisie »³⁶ : c’est un décor, au sens théâtral du terme : une scène, où viennent évoluer (« que vont charmant ») aussitôt des personnages non moins fictifs, « masques et bergamasques », dont la propre psychologie, évidemment conventionnelle, ne tarde pas à occuper le premier plan. Les sept vers qui suivent le premier leur sont consacrés, ce qui confère à l’ensemble du poème un propos peu conforme au topos baudelairien, somme toute assez simple, du paysage comme métaphore d’une psyché : ici, « l’âme » du (de la) destinataire ressemble à un paysage lui-même nullement désert, mais peuplé de personnages, et ces personnages vivent d’une vie intérieure propre, que l’on connaît (« quasi tristes ») ou que l’on suppose (« Ils n’ont pas l’air de croire à leur bonheur »), et dont la relation à celle du destinataire, qu’ils sont censés habiter et « charmer », devient somme toute assez problématique. Tout se passe donc comme si l’âme d’abord invoquée s’ouvrait comme le rideau d’une scène qu’elle aurait pour rôle de présenter, et qui à son tour aurait pour fonction de présenter, en prologue, les acteurs d’une comédie (italienne, marivaudienne, ou, comme on l’a parfois voulu, shakespearienne – songe d’une nuit des quatre saisons) dont la suite du recueil nous retracera les épisodes successifs (en une séquence, ici encore, interprétable *ad libitum*) d’évocation pittoresque, de comédie galante, d’extase mélancolique, d’érotisme précieux, de bouffonnerie ludique, et autres sentiments mêlés. Cette présentation à tiroirs place donc l’ensemble sur un plan de fictionalité assez rare dans les recueils de poésie « lyrique », généralement voués à l’expression plus directe de sentiments plus ou moins sincèrement « éprouvés » par leur énonciateur. Ce qui se passe, s’éprouve, se déclare et (surtout) se joue dans *Fêtes galantes* se passe, s’éprouve, se déclare et se joue entre ces personnages fictifs qui nous ont d’abord été présentés dans l’ouverture dite « Clair de lune », comme dans un opéra dont l’ouverture annonce et résume d’avance, par la succession et l’entrelacement de ses thèmes, l’intrigue à venir. Les « masques et bergamasques » anonymes de « Clair de lune » vont ensuite s’identifier – se démasquer – davantage et s’animer, sous leurs

noms de fantaisie, en scènes diverses, dialogues, cortèges, ébats plus ou moins discrets, pantomimes, émois partagés et finalement récusés. Et dans ce contexte largement (quoique subtilement) fictionnel, le « je » et le « nous » qui apparaissent çà et là ne réfèrent plus tout à fait, ou plus simplement à « l'auteur » : il nous faut tenir ces diverses « premières personnes », du pluriel ou du singulier, pour des personnages parmi d'autres, comme si le poète était peu à peu (depuis « À la promenade », si je ne me trompe) entré lui-même sur la scène, et devenu l'une de ses créatures ; après quoi, le locuteur de « Dans la grotte », des « Coquillages », d'« En patinant » et l'épistolier-pour-rire de la « Lettre » peuvent être *ad libitum*, et sans obligation – ni sanction – identifiés ou non au fameux (et, comme on sait, toujours ambigu) « je lyrique », et leur(s) destinataire(s) à la destinataire inconnue – et pour cause – du prologue au clair de lune. Il suffit de comparer cette situation d'énonciation à celle, bien plus classique, des *Poèmes saturniens*, de *La Bonne Chanson* ou des *Romances sans paroles* pour percevoir par contraste l'originalité générique de notre « recueil ». *Fêtes galantes* est décidément moins un recueil qu'une *suite lyrique*, mais d'un lyrisme où le sentiment s'exprime en fiction – ou pour mieux dire en *fantaisie* – dramatique, dans le décor, assurément rêvé, de ce qu'on appellera plus tard, un ton au-dessous, « leçon d'amour dans un parc ». Je ne jurerais pas qu'un tel cas soit unique, du moins n'en connais-je aucun d'aussi parfaitement accompli.

1.

Cet emploi du mot « poème », capable par exemple de désigner un simple sonnet, est à vrai dire relativement récent : pour les classiques, un poème consistait nécessairement en un texte étendu, de genre le plus souvent narratif ou didactique. Le « poème en prose » (expression que Boileau applique aux romans) répondait à la même exigence, et c'est la raison du titre baudelairien *Petits poèmes en prose* (posthume, 1869), qui témoigne encore, par son adjectif de modestie, de l'usage ancien.

2.

Selon Antoine Adam, ces recueils ou anthologies paraissent en grand nombre au début du XVII^e siècle, fluctuent entre 1627 et 1662, et disparaissent presque après 1673 (*Histoire de la Littérature française au XVII^e siècle*, Paris, Domat, 1949-1956, t. I, p. 333, t. II, p. 47, t. III, p. 157).

3.

1798-1802.

4.

Lettre à Vigny du 16 décembre 1861, *Correspondance*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, II, p. 196. On sait aussi quel cas Baudelaire faisait de l'article, d'ailleurs également sollicité par lui (et finalement censuré), où Barbey louait l'« architecture secrète » du recueil : « *Les Fleurs du mal* ne sont pas à la suite les unes des autres comme tant de morceaux lyriques, dispersés par l'inspiration et ramassés dans un recueil sans d'autre raison que de les réunir. Elle sont moins des poésies qu'une œuvre poétique *de la plus forte unité* » (Baudelaire, *Œuvres complètes*, Pléiade, t. I, p. 1196), article qu'il fit citer par son avocat lors du procès. Il est vrai que l'organisation d'ensemble était pour lui un argument de défense, puisqu'il devait éviter une condamnation encourue pour les seules pièces jugées les plus « osées », et dont le mouvement du livre contredisait, selon lui, l'apparente immoralité : « Le livre, notait-il pour son avocat, doit être jugé *dans son ensemble*, et alors il en ressort une terrible moralité » (*ibid.*, p. 193). Barbey avait d'avance enfoncé ce clou : « Au point de vue de l'art et de la sensation esthétique, elles perdraient donc beaucoup à n'être pas lues *dans l'ordre* où le poète, qui sait ce qu'il fait, les a rangées. Mais elles perdraient bien davantage *au point de vue de l'effet moral...* » Comme quoi l'unité n'est pas seulement une valeur esthétique. Tout plaider de circonstance mis à part, elle est une valeur esthétique à

connotation éthique : la diversité est toujours suspecte de dispersion et de futilité.

5. Je sors quelque peu du champ initialement circonscrit en mentionnant des recueils de textes narratifs (contes et nouvelles), mais il va de soi que notre question, *mutatis mutandis*, s'y retrouve ; elle se retrouverait encore dans les recueils d'essais : *Poésie et profondeur* revendique évidemment plus d'unité thématique qu'*Essais critiques*.
6. *L'Olive* est bien un recueil homogène de sonnets décasyllabes, quoique le volume qui le contient en 1549, puis, augmenté, en 1550, comporte « quelques autres œuvres poétiques » ; les *Antiquités* (1558) alternent systématiquement les sonnets en décasyllabes et en alexandrins, mètre remis en vogue par Ronsard autour de 1555 ; les *Regrets* (1558 également) sont un recueil de sonnets tous en alexandrins.
7. Encore celui-ci est-il ambigu, *méditation* pouvant être reçu comme le nom d'un nouveau genre, que ce recueil aurait bien pu inaugurer ; sur toutes ces questions de titres et d'indications génériques, voir *Seuils*, troisième chapitre.
8. En affichant ce scepticisme, je ne vise pas l'interprétation thématique en général, qui est largement pertinente au niveau de l'œuvre complet d'un auteur, où elle renvoie aux traits constants, ou à l'évolution retraceable d'une personnalité plus ou moins consciente ; mais bien celle qui revient à motiver en profondeur un groupement souvent arbitraire ou de pure opportunité éditoriale. Bien entendu, les recueils qui équivalent à des œuvres poétiques complètes, comme *Les Fleurs du mal*, *Feuilles d'herbe* ou les *Cantos* de Pound, évacuent ou pour le moins atténuent cette distinction.
9. Voir *Œuvres poétiques*, éd. P. Albouy, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1967, p. 1359.
10. Cette division chronologique autour du drame de 1843 surplombe une répartition fortement thématique en six parties ; cette structure à deux étages se retrouve dans les *Chansons* (« Jeunesse » / « Sagesse ») ; la *Légende* ne comportera pas moins de 61 parties dans son état final ; les *Quatre Vents* souffleront sur quatre Livres à répartition somme toute classiquement générique : « satirique », « dramatique », « lyrique », « épique ».
11. Comme les (*Cinq grandes*) odes de Claudel ou les *Élégies* (*de Duino*) et les *Sonnets* (*à Orphée*) de Rilke.
12. On rencontre au moins chez Supervielle un titre ouvertement chronologique : c'est le recueil 1939-1945 ; mais ces deux dates font clairement référence à une période (ô combien) historique, capable d'au moins suggérer un sens, sorte de pendant à *L'Année terrible* hugolienne. Des titres explicitement chronologiques président plus fréquemment à des recueils de recueils, comme *Poemas* 1922-1943 de Borges, qui regroupe trois recueils des années 20 (*Fervor de Buenos Aires*, *Luna de Enfrente*, *Cuaderno San Martín*), ou *La jarre peut-elle être plus belle que l'eau ?* (1930-1938) d'Éluard (la parenthèse est dans le titre), qui regroupe quatre recueils antérieurs (*La Vie immédiate*, *La Rose publique*, *Les Yeux fertiles*, *Cours naturel*).
13. *La Prisonnière. À la recherche du temps perdu*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1988, p. 666-667.
14. Je devrai l'essentiel de ma science à Jacques-Henry Bornecque, *Lumières sur les « Fêtes galantes »* (édition commentée), Paris, Nizet, 1959, et surtout à Jacques Robichez, édition des *Œuvres poétiques*, Paris, Classiques Garnier, 1969. Bornecque adopte le texte de la dernière édition anthume (1891), Robichez celui de l'originale de 1869.
15. 1890 ; voir Robichez, p. 545.
16. Le caractère tardif de l'intitulé est attesté par une annonce de novembre 1865 chez Lemerre sous le titre purement générique *Poèmes et sonnets* ; voir Robichez, p. 12.
17. Le « manuscrit » publié en fac-similé chez Messein en 1920 n'a rien d'un cahier de brouillon ; c'est en fait une mosaïque d'autographes, de mise au net et d'épreuves corrigées de pré-publication (Robichez p. 713).
18. Dans l'ordre : « Clair de lune », « L'Allée », « Sur l'herbe », Mandoline », « Pantomime », « Le Faune ».
19. « À la promenade », « Dans la grotte », « Les Ingénus », « À Clymène », « En sourdine »,

« Colloque sentimental ».

20.

« Cortège » et « L'Amour par terre ».

21.

On ne peut dater ce moment avec précision, mais le fait est que le deuxième groupe, avec son transfert de titre, paraît dix mois après le premier.

22.

Bornecque p. 49-50. Mais il semble que Bornecque n'ait pas perçu la pré-publication des six pièces de janvier 1868, et qu'il oublie ici celle des deux dernières de mars 1869 (qu'il signalera pourtant p. 148), ce qui fausse lourdement sa statistique : ce n'est pas vingt et une pièces diverses contre huit fêtes galantes, mais vingt et une contre quatorze, et même, si l'on ne compte que les poèmes, quatorze contre quatorze : égalité. L'étrange omission de Bornecque est confirmée par cette phrase (p. 50) : « Entre les deux premières fêtes galantes et l'apparition d'une seconde série, dix-sept mois s'écouleront » ; mais la « seconde » série paraît en fait, je l'ai dit, dix mois après la première, et c'est une troisième qui paraît, non pas dix-sept, mais seize mois après cette même première (si j'en crois les indications de Robichez).

23.

Bornecque p. 10.

24.

Bornecque rappelle opportunément que ce poème était d'abord intitulé, sur le manuscrit de 1840 (que Verlaine ne pouvait évidemment connaître), « Trumeau » (puis « Dessus de porte »), comme l'actuel « Mandoline » des *Fêtes galantes*. Le terme est abandonné dans les deux cas, peut-être comme trop ouvertement révélateur du procédé trans-artistique.

25.

« Lettre », élégant pastiche de ce style, emprunte littéralement son premier hémistiche (« Éloigné de vos yeux... ») aux « Désespoirs amoureux » de Théophile, et la grotte des « Coquillages », volontairement ou non, évoque celle du « Promenoir des deux amants » de Tristan.

26.

Je rappelle que les quatrains à rimes croisées, si l'on respecte l'alternance des genres entre le dernier vers d'une strophe et le premier de la suivante, présentent une répartition des genres (MFMF, MFMF... ou FMFM, FMFM) parallèle, comme ici donc, tandis que les quatrains à rimes embrassées, selon la même condition, doivent inverser leur répartition : FMFM, FMFM..., comme dans « À la promenade » ou « Les Ingénus ».

27.

Verlaine, Paris, Boivin, 1924, p. 172.

28.

Comme dans « Résignation » des *Poèmes saturniens*, qui est, lui, un authentique « sonnet renversé ».

29.

Les strophes en *terza rima* consistent, on le sait, en une sorte de tressage où la rime « orpheline » (*a b a*) du vers central de chaque « tercet » est reprise aux deux vers extérieurs du « tercet » suivant (*b c b*), et ainsi de suite, jusqu'à la reprise de la dernière orpheline par un vers isolé, qui suggère inévitablement un effet de « chute » ou de « pointe » ; la pointe, ici, est très marquée : « Mais un, entre autres, me troubla. » Il s'agit d'un coquillage, dont on devine sans peine la forme.

30.

La chanson de Georges Brassens qui a popularisé ce poème, en accentuant la syllabe finale muette comme ne le fait pas la lecture (même à haute voix), leur en donne évidemment trois.

31.

D'ailleurs variable selon les auteurs ou les périodes : le créateur du genre, Froberger, encadrait les deux mouvements rapides (courante, gigue) par les deux mouvements lents (allemande, sarabande), mais de son vivant même, chez Louis Couperin et jusqu'à Bach et au-delà, s'impose la structure alternée allemande-courante-sarabande-gigue, sans compter les éventuels mouvements optionnels ou supplémentaires, et parfois redoublés : prélude, bourrée, menuet, gavotte, gaillarde, chaconne.

32.

Je triche un peu dans cette référence, car pour les *Suites*, comme déjà pour les *Concertos brandebourgeois*, Bach ne varie pas l'effectif mouvement par mouvement, mais seulement suite par suite (ou concerto par concerto) ; le principe de variation instrumentale n'agit donc vraiment que dans la série formée par les quatre suites (ou les six concertos), et j'ignore si d'autres suites, chez d'autres compositeurs, présentent une variation mouvement par mouvement (dommage pour mon propos qu'il n'en soit pas ainsi du *Pierrot lunaire* de Schönberg, mais après tout il n'est pas trop tard pour appliquer ce principe à une suite de mélodies, qui reste à composer, sur le recueil entier des *Fêtes galantes*). Je dirais donc bien que le principe de variation est plus actif chez Verlaine que chez Bach, et sans doute que chez la plupart des musiciens, mais ce serait sans doute abuser d'une analogie déjà approximative.

33.

Bornecque et Robichez s'accordent partiellement pour insister sur le mouvement qui mène « vers la tristesse », mouvement que Robichez (mieux informé que son prédécesseur, on l'a vu, sur la chronologie de pré-publication) retrouve dans les groupements intermédiaires. Sans nier la nuance de « cruauté » qui marque en tout cas « Colloque sentimental », j'ai un peu de mal à voir dans cet effet de disposition autre chose qu'un effet artistique.

34.

La seule variante importante de ce poème porte sur le neuvième vers, qui se lisait en 1867 : « Au calme clair de lune de Watteau », indiquant ainsi clairement sa « source » artistique. Sur une remarque ironique d'Anatole France, qui lui demandait « où il a vu des clairs de lune de Watteau, le peintre ensoleillé », Verlaine finira, en 1869, par remplacer « de Watteau » par la piètre cheville « triste et beau », qui présente du moins l'avantage d'estomper la référence picturale, correcte ou non.

35.

Op. cit., p. 550.

36.

« Quant au paysage de fantaisie, qui est l'expression de la rêverie humaine [...] ce genre singulier, dont Rembrandt, Rubens, Watteau et quelques livres d'étrennes anglais offrent les meilleurs exemples, et qui est en petit l'analogue des belles décorations de l'Opéra... » (« Salon de 1846 », XV, « Du paysage », in *Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, p. 480.

À propos de strophes (Pense-bête)

L'art de la strophe n'est certainement pas l'alpha et l'oméga de la poésie, même en régime classique (et romantique), un régime qui l'ignore parfaitement pour des genres aussi productifs que la tragédie et la comédie, l'épopée, le poème didactique, la satire, l'épître ou (en France) l'élégie, et je ne pense même pas que l'art poétique en tire ses plus beaux effets : non seulement les strophes les plus simples sont souvent les plus efficaces, mais encore une simple laisse de vers à rime plate comme « Écrit sur la vitre d'une fenêtre flamande » (*Les Rayons et les ombres* XVIII), « J'ai cueilli cette fleur... » (*Contemplations* V-24), « Je n'ai pas oublié... » ou « La servante au grand cœur... » (*Fleurs du mal* XCIX et C) se passe fort bien de l'appareil d'échos et d'alternances qui fait de la strophe un art souvent forcé, et parfois éprouvant pour le lecteur. Mais il m'a toujours semblé que l'insouciance dont la plupart des lecteurs font preuve à son égard les privait d'une part du plaisir, et à coup sûr de l'intérêt qui peut s'attacher à ce jeu formel point toujours gratuit ni insignifiant, même s'il est aujourd'hui, définitivement ou non, sorti du champ de la pratique poétique, et donc en passe de nous devenir tout à fait opaque – ou, peut-être pis, transparent –, comme pour la plupart des amateurs de musique les règles de la fugue ou de la forme sonate. Artificielle peut-être, « chose du passé » sans doute, la strophe est cependant une pratique dont il serait dommage d'abandonner l'étude, voire la simple perception, aux seuls spécialistes. Cette considération excusera peut-être la brève et naïve incursion d'un amateur sur un terrain d'ordinaire hautement professionnel, qu'on prendra, ou laissera, comme un simple « pense-bête » privé, possiblement utile à d'autres, quoique assurément moins bêtes. Pour des raisons évidentes d'idiosyncrasie prosodique, j'en limite le champ à la langue, et donc à la poésie, française. Cet aide-mémoire doit beaucoup à une exploration personnelle passablement artisanale, et autant au secours des exposés infiniment plus

compétents de Jean Mazaleyra¹. Les exemples ici convoqués, et qui sont loin d'illustrer toutes les formules, sont surtout censés égayer par endroits cet aride parcours.

On doit pouvoir, à la limite et malgré l'étymologie, parler de strophe même si un poème n'en comporte qu'une, bien caractérisée : un quatrain isolé est un poème monostrophe, ou une strophe faisant poème ; mais celles d'un poème pluristrophe sont en principe parallèles, c'est-à-dire de structures identiques, sauf structure métastrophique (alternances régulières de strophes) ou succession de plusieurs séquences homogènes – j'y reviendrai. Par d'éventuelles variations, le rythme métrique (nombre de syllabes) peut compliquer notablement ces structures, mais il me semble que le paramètre du nombre de vers combiné à celui des faits de rime est le critère définitionnel dominant. On pourrait imaginer des strophes définies uniquement par les alternances métriques, sans rime prescrite ; ce fait se trouve évidemment dans d'autres langues, comme le grec et le latin, mais il est à peu près inconnu en français, où le mètre est indépendant de la structure strophique, qu'il diversifie sans la commander, et réciproquement.

Types de strophes

Le *distique*, en français, n'est pas une strophe, comme le distique élégiaque latin (hexamètre suivi d'un pentamètre), mais une simple disposition graphique pour une succession de rimes plates, comme, chez Verlaine, dans le « Colloque sentimental » des *Fêtes galantes* :

*Dans le vieux parc solitaire et glacé,
Deux formes ont tout à l'heure passé.*

*Leurs yeux sont morts et leurs lèvres sont molles,
Et l'on entend à peine leurs paroles...*

ou le « Ô triste, triste était mon âme... » des *Romances sans paroles*. On pourrait introduire dans ces fausses strophes une variation métrique qui les rapprocherait, pour l'œil, du distique élégiaque, en groupant sur la même rime, par exemple, un alexandrin et un octosyllabe, d'où une succession *a* 12 *a* 8 *b* 12 *b* 8, etc., mais cette alternance métrique 12 / 8 semble s'investir plus volontiers dans les « iambes », chez André Chénier ou Auguste Barbier, qui n'ont de commun avec les poèmes ainsi nommés dans l'Antiquité, depuis

Archiloque, que la thématique satirique et polémique. Ces *Iambes* français se présentent graphiquement comme des laisses continues, sans blancs, mais consistent en fait (ce que leur reprochera Banville) en des successions de quatrains à rimes croisées *a 12 b 8 a 12 b 8*, où l'alexandrin porte généralement la rime féminine et l'octosyllabe la masculine, selon une répartition des genres que nous retrouverons :

*Comme un dernier rayon, comme un dernier zéphyr(e)
Animent la fin d'un beau jour,
Au pied de l'échafaud j'essaye encor ma lyre.
Peut-être est-ce bientôt mon tour...*

Ce cas, entre autres, montre que, s'il existe des fausses strophes purement graphiques, il existe à l'inverse, si j'ose dire, de fausses absences de strophes, ou strophes graphiquement dissimulées² ; c'est encore le cas des faux distiques (quatrains croisés présentés en distiques) de Baudelaire dans « Abel et Caïn », ou de Verlaine dans le « Spleen » des *Romances sans paroles* :

*Les roses étaient toutes rouges,
Et les lierres étaient tout noirs.*

*Chère, pour peu que tu te bouges
Renaissent tous mes désespoirs.*

(Des strophes dissimulées, on en trouve *a fortiori* chez des poètes du XX^e siècle, comme René-Guy Cadou, qui s'ingénie souvent – par scrupule moderniste ? – à casser les alexandrins et les rimes qui lui viennent spontanément ; ainsi, « Nouveau départ », qui se lit :

*Table où sont nées mes mains
Falaises de la lampe
Fleuves qui soulevez le couchant
Et la rampe
Griffes du chèvrefeuille
Tendres joues du rosier
Écoutez c'est mon pas tremblant
Dans l'escalier*

*Soudain
Comme un sanglot
Le vent secoue la porte
Ah, regardez mes yeux
C'est tout ce que j'emporte
Un visage d'ami fuyant entre les cils
Des hectares dorés
Le frai neigeux d'avril
L'écusson du soleil sur cette saison morte.*

et qui pourrait assez bien s'entendre – je ne présente pas cette nouvelle disposition comme une amélioration :

*Table où sont nées mes mains falaises de la lampe
Fleuves qui soulevez le couchant et la rampe
Griffes du chèvrefeuille tendres joues du rosier
Écoutez c'est mon pas tremblant dans l'escalier*

*Soudain comme un sanglot le vent secoue la porte
Ah, regardez mes yeux c'est tout ce que j'emporte
Un visage d'ami fuyant entre les cils
Des hectares dorés le frai neigeux d'avril
L'écusson du soleil sur cette saison morte.)*

Il existe également des strophes qui en simulent d'autres, comme les sizains de sonnets, que nous retrouverons, et qui se présentent à l'œil comme deux « tercets ». Mais le *tercet* non plus n'est pas une strophe, car une rime sur trois y est, comme on dit, « orpheline » (on devrait plutôt dire *célibataire*), sauf tercets monorimes, comme dans l'« En bateau » des *Fêtes galantes* ou le premier « Streets » des *Romances sans paroles* :

*J'aimais surtout ses jolis yeux,
Plus clairs que l'étoile des cieux,
J'aimais ses yeux malicieux.*

mais c'est alors une expansion de la succession susdite de rimes plates, par trois au lieu de deux, soulignée par la disposition graphique³. Et les huit « tercets » graphiques d'« Aux Feuillantines », dans *Les Contemplations*, sont en réalité, comme dans les sonnets, et comme le note de nouveau Banville, quatre sizains coupés en deux :

*Mes deux frères et moi, nous étions tout enfants.
Notre mère disait : « Jouez, mais je défends
Qu'on marche dans les fleurs et qu'on monte aux échelles. »*

*Abel était l'aîné, j'étais le plus petit.
Nous mangions notre pain de si bon appétit,
Que les femmes riaient quand nous passions près d'elles.*

Le tercet ne fait réellement strophe que dans le système dit *terza rima* (a b a b c b...), où la dernière rime orpheline (y z y) est rattrapée *in fine* par un vers isolé (z), généralement avec effet de chute : voyez le « Ribeira » de Gautier dans *España*, Verlaine, *La Bonne Chanson* XX, ou Mallarmé, *Le Guignon* :

*... Quand en face tous leur ont craché les dédains,
Nuls et la barbe à mots bas priant le tonnerre,*

Vont ridiculement se pendre au réverbère.

Verlaine, dans *Sagesse* II-1, présente un faux-semblant de *terza rima* où tous les vers centraux sont orphelins : *aba cdc*, etc., sauf celui du dernier tercet, apparié par un vers isolé : ... *zyz z*. Au titre des curiosités, la pièce XXVIII de *Toute la lyre* se présente à l'œil comme une série *terza rima* non suivie, mais *précédée* du vers de résolution ; en fait, il s'agit d'une série de distiques à rimes plates disposés graphiquement en 1 3 3, etc. Aucune véritable strophe, donc, mais l'idée de placer le vers de résolution en tête, et non en queue d'authentiques *terza rima*, a peut-être été effectivement appliquée ailleurs. Toujours au même titre, une pièce⁴ de Charles Cros – qui n'a jamais été à court d'invention – se présente comme une série de cinq tercets en *terza rima*, avec résolution finale au seizième vers, mais l'ensemble roule sur seulement deux rimes : *ab a b a b a b a b a b a b*.

Le *quatrain* enlace deux couples de rimes, sauf s'il isole de façon purement graphique, en trompe-l'œil (mais on trompe moins facilement l'oreille, et même cette oreille très interne qui, au moins en poésie, travaille, si j'ose dire, en arrière de l'œil), la succession de deux distiques de rimes plates *a a b b*, ce qui, de nouveau, ne fait pas une strophe, faute d'interpénétration, et donc de cohésion : « Pour qu'une strophe existe, stipule Banville, il faut... qu'on ne puisse pas en séparer les parties sans la... détruire complètement. *Si une strophe est combinée de telle façon qu'en la coupant en deux on obtienne deux strophes, dont chacune sera individuellement une strophe complète, elle n'existe pas en tant que strophe.* »⁵ Mais une variation métrique peut renforcer l'illusion de strophe, comme dans l'exemple de Ronsard cité par Mazaleyrat, en *a 6 a 6 b 6 b 4*, ou la pièce « À Clymène » des *Fêtes galantes*, de même structure :

*Mystiques barcarolles,
Romances sans paroles,
Chère, puisque tes yeux
Couleur des cieux...*

ou encore, chez Hugo, les vers d'une syllabe en écho alternant avec les octosyllabes de « La Chasse du Burgrave » (*Odes et ballades*) et de « D'après Albert Dürer » (*Toute la lyre* XXXVII) :

*Le frêle esquif sur la mer sombre
Sombre ;
La foudre perce d'un éclair*

Il n'y a donc que deux types possibles de vrais quatrains, selon les deux possibilités d'enlacement : croisé *a b a b* ou embrassé *a b b a*. Sous ses deux formes, le quatrain classique et romantique comporte une alternance de genre à la rime, masculine / féminine (M / F), obligée en versification « régulière » (déjà présente dans les séries à rimes plates : après un « distique » d'un genre, un distique de l'autre genre était de rigueur, y compris dans les épopées ou les pièces de théâtre) : qui dit quatrain (ou même tercet en *terza rima*) implique alternance M / F. Si l'on convient machistement de noter en gras les rimes masculines, on a donc deux types de *terza rima* : *a b a* et *a b a*, et quatre types de quatrains : croisé *a b a b*, croisé *a b a b*, embrassé *a b b a*, embrassé *a b b a*. La conséquence inévitable de la structure croisée est le parallélisme de genre des quatrains successifs, avec semble-t-il une préférence, ou dominance statistique, déjà notée à propos des « iambes », pour l'alternance *a b a b*, celle par exemple des quatrains « Tristesse d'Olympio » :

*Toutes les passions s'éloignent avec l'âge,
L'une emportant son masque et l'autre son couteau,
Comme un essaim chantant d'histrions en voyage
Dont le groupe décroît derrière le coteau...*

alternance que l'on retrouvera entre autres dans le sizain *a a b c b*, et dont la raison me semble assez claire : la rime masculine, c'est-à-dire en syllabe fermée (*été*), est, pour l'oreille, généralement⁶ plus conclusive que la féminine, en syllabe « ouverte » par la présence d'un *e* muet (*automne*). Inversement, la structure embrassée impose l'alternance de genres *a b b a c d d c* ; exemple : Baudelaire, *Correspondances* :

*La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles :
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.*

Comme de longs échos qui de loin se confondent...

ou l'inverse (*a b b a c d d c*), si du moins l'on veut éviter une succession unigenre entre le dernier vers d'un quatrain et le premier du quatrain suivant. Mais par exception une forme aussi classique que le sonnet admet, ou plutôt impose cette succession, en prescrivant dans sa forme stricte deux quatrains embrassés sur même couple de rimes *a b b a a b b a* ou *a b b a a b b a*. Je ne sais trop si l'on doit considérer l'identité, non seulement de genre, mais de *rime* entre le

quatrième et le cinquième vers comme une atténuation ou une aggravation du fait.

Ce parallélisme des quatrains semble inviter à une homogénéisation plus complète, qui ferait tourner l'ensemble de la pièce sur deux rimes : Ronsard n'en est pas très loin lorsqu'il construit le sizain final sur deux rimes au lieu des trois requises (*Amours diverses* XXX, en *c c d c d c*, XXXI, XXXIII, XXXIX en *c d c d c d* – comme encore dans *Sagesse* I-10 de Verlaine –, XXXVI en *c d c d d c*), ou dans le justement célèbre « Comme on voit sur la branche... » (*Sur la mort de Marie* V), qui reprend les rimes des deux premiers quatrains dans le quatrain final (*a b b a a b b a c c a b b a*, graphiquement *c c a b b a*) ; dans le premier cas, les cinq rimes du sonnet classique sont réduites à quatre, et dans le dernier à trois. Quant aux poèmes entièrement monorimes, comme le « C » des *Yeux d'Elsa*

*J'ai traversé les Ponts de Cé
C'est là que tout a commencé* ⁷ ...

ils ne peuvent évidemment pas comporter de strophes, sinon pour l'œil.

Les structures unigenres sont irrégulières, et n'apparaissent qu'à la fin du XIX^e siècle. Verlaine en joue volontiers, soit en rimant toute une pièce au « féminin » : *Romances sans paroles*, « Ariettes oubliées » VIII et IX, « Paysages belges », « Bruxelles » I :

*La fuite est verdâtre et rose
Des collines et des rampes,
Dans un demi-jour de lampes
Qui vient brouiller toute chose...*

ou au masculin (*ibid.*, « Bruxelles » II, « En sourdine » des *Fêtes galantes*), soit en alternant des strophes entièrement masculines et entièrement féminines : « L'Amour par terre » des *Fêtes galantes*, « Bruxelles, Chevaux de bois » (quatrains embrassés) ou « Birds in the Night » (quatrains croisés, sauf le quatrième).

On trouve, au moins une fois chez Verlaine, une disposition très paradoxale qui applique au quatrain le principe de la *terza rima*, sans la nécessité liée à la structure ternaire, et donc sans doute pour le plaisir : le poème I-19 de *Sagesse* se compose de quatrains *a a b a*, *b b c b*, etc., où la troisième rime orpheline de chaque strophe devient la triple rime de la strophe suivante, la dernière orpheline étant comme il se doit reprise dans un dernier vers isolé :

*... Mourez parmi la voix que la prière emporte
Au ciel, dont elle seule ouvre et ferme la porte
Et dont elle tiendra les sceaux au dernier jour,*

Mourez parmi la voix que la prière apporte,

Mourez parmi la voix terrible de l'Amour !

Mais Verlaine a beaucoup joué avec les normes du quatrain : ceux de *Romances sans paroles* III (*Il pleure dans mon cœur...*) laissent chacun une rime *b* orpheline sans rattrapage ultérieur : *a b a a c d c c e f e e g h g g*, ceux de *Romances sans paroles* VIII (*Dans l'interminable...*) sont alternativement embrassés et croisés (nous les retrouverons), et ceux de *Romances sans paroles* VI sont en *a b a b*, ce qui, canoniquement, ne s'appelle pas rimer, et pourtant...

*C'est le chien de Jean de Nivelle
Qui mord sous l'œil même du guet
Le chat de la mère Michel ;
François-les-bas-bleus s'en égaie...*

Verlaine exploitant ici, bien évidemment, la rime pour l'oreille et sans acception de genre entre *Nivelle* et *Michel*, et entre *guet* et *gaie*.

Le *quintil* est une expansion du quatrain, car il ne comporte que deux rimes : une « troisième rime » y serait inévitablement orpheline, et donc, sauf rattrapage, pas une rime. Réciproquement, une des deux rimes est nécessairement « triple » (l'autre « double », c'est-à-dire simple). Ce qui donne les possibilités suivantes, en négligeant les effets de l'alternance de genres, qui affecte évidemment deux genres différents aux rimes *a* et *b*, et dont la prise en compte multiplie par deux le nombre de possibilités :

– *a b b a a* : Baudelaire, « Réversibilité » (avec reprise en 5 du vers 1) :

*Ange plein de gaieté, connaissez-vous l'angoisse,
La honte, les remords, les sanglots, les ennuis,
Et les vagues terreurs de ces affreuses nuits
Qui compriment le cœur comme un papier qu'on froisse ?
Ange plein de gaieté, connaissez-vous l'angoisse ?*

– *a b a b a* : Verlaine, *Sagesse* 2.2, Apollinaire, « Chanson du mal-aimé » (où la rime s'affaiblit parfois en simple assonance) :

*Un soir de demi-brume à Londres
Un voyou qui ressemblait à
Mon amour vint à ma rencontre
Et le regard qu'il me jeta
Me fit baisser les yeux de honte...*

– *a b b a b* : Verlaine, *Romances sans paroles*, « Malines » :

*Vers les prés le vent cherche noise
Aux girouettes, détail fin
Du château de quelque échevin,
Rouge de brique et bleu d'ardoise,
Vers les prés clairs, les prés sans fin...*

– *a b a a b* : Hugo, *Les Feuilles d'automne* XXV, *Les Voix intérieures* XVI, « Passé » :

*C'était un grand château du temps de Louis treize.
Le soleil rougissait ce palais oublié.
Chaque fenêtre au loin, transformée en fournaise,
Avait perdu sa forme et n'était plus que braise.
Le toit disparaissait dans les rayons noyé.*

ou Baudelaire, « La Chevelure ».

– *a b b b a* : Mazaleyraat en trouve un exemple chez Malleville ;

– de *a a b a b*, *a b a b b*, *a a b b a*, je ne connais pas d'exemple.

Comme expansion du quatrain, le quintil dérive diversement des structures croisées et embrassées : *a b b b a* est la structure la plus manifestement embrassée, mais *a a b b a* et *a b b a a* ne le sont pas moins ; toutes les autres sont plus ou moins mixtes, même *a b a b a*, dont l'alternance comporte un effet d'embrassement du fait de l'identité de rime initiale et finale. La structure la plus cohérente, et (pour cette raison ?) apparemment la plus fréquente, semble être *a b a a b*, qui consiste en un quatrain croisé avec redoublement de la rime *a* à sa seconde occurrence ; du redoublement en première occurrence, *a a b a b*, je ne connais pas d'exemple, mais il n'en manque probablement pas. Les deux structures inverses, à redoublement de *b*, *a b a b b* et *a b b a b* (même remarque), dérivent également du quatrain croisé. Les structures *a a b b b* et *a a a b b* seraient irrégulières, ou plutôt inopérantes, puisqu'elles n'entraîneraient aucune interpénétration entre deux simples successions de rimes plates, comme dans le pseudo-quatrain en *a a b b*, qu'elles amplifieraient. Mais une série de pseudo-strophes de ce genre finirait par créer une régularité quasi strophique, ou métastrophique, qui devrait beaucoup (comme bien d'autres pseudo-strophes) à l'artifice graphique du double interligne.

J'ai dit qu'une troisième rime serait inévitablement orpheline, et donc contraire au principe de la strophe, mais Verlaine (au moins) tourne cette difficulté, dans *Sagesse* XXIII, par une structure métastrophique constituée de deux quintils complémentaires en *a a b b c d d e e c*, où la cinquième rime orpheline trouve sa réplique, ou son écho (au genre près) à la strophe suivante – ce qui rattrape en

outre la faible relation (deux couples de rimes plates) des vers précédents :

*Né l'enfant des grandes villes
Et des révoltes serviles
J'ai là tout cherché, trouvé
De tout appétit rêvé.
Mais, puisque rien n'en demeure,*

*J'ai dit un adieu léger
À tout ce qui peut changer,
Au plaisir, au bonheur même,
Et même à tout ce que j'aime
Hors de vous, mon doux Seigneur !*

(le même effet d'écho sans identité de genre se produit une deuxième fois (*ignore-mort*), puisque le poème se compose de deux couples de tels pseudo-quintils). Le « Séguidille » de *Parallèlement*, qui comporte six strophes, varie encore ce type en croisant, ou plutôt en embrassant les répliques des quatre derniers quintils (*luxurieuses-j'adore-encore-joyeuses*), qui cette fois sont toutes féminines (comme d'ailleurs celles des deux premiers).

Le *sizain*, lui, peut comporter trois rimes, même s'il existe des sizains sur deux rimes de type *a b b a b a*, *a abab a*, ou *a b a b a b*, dont Mazaleyrat trouve une occurrence chez Voltaire, ou, plus subtilement, *a a b a b b* (en mètre discordant⁸ : *a 8 a 8 b 8 a 2 b 8 b 2*) dans la célèbre romance des *Aventures du dernier Abencérage* :

*Combien j'ai douce souvenance
Du joli lieu de ma naissance !
Ma sœur, qu'ils étaient beaux les jours
De France !
Ô mon pays, sois mes amours
Toujours !*⁹

Mais ses formes canoniques exploitent plus volontiers la présence d'une troisième rime, en enchaînant à un distique un quatrain soit embrassé (disposition adoptée depuis Marot), soit croisé (innovation due à Peletier du Mans) : *aa bccb*, présenté en *a a b c c b*, ou *aa bcbc*, présenté en *aab cbc*. Cette alternative est bien connue par son investissement dans le sonnet régulier, qui se partage assez également entre ces deux variantes de sizain, sans compter pour l'instant les formes déviantes. Leur répartition y est quelque peu troublée, au moins dans la tradition française, par la disposition graphique en deux « tercets » *ccd eed* (sonnet « italien ») ou *ccd ede* (sonnet « français »). Cette disposition a pour avantage, dans les deux types, de masquer

l'autonomie du distique *c c* des vers 9 et 10, qui rompt à coup sûr l'homogénéité structurale d'une forme aussi fortement unitaire, mais elle se justifie évidemment plus pour le premier type, qui forme avec le distique qui le précède une structure d'ensemble très forte, comme une expansion sur trois rimes de la structure du quatrain croisé *a b a b* avec redoublement des rimes en *a*. Le second type est de structure beaucoup moins évidente, puisque les deux tercets n'y présentent aucun parallélisme – d'où quelques embarras chez les lecteurs novices.

Mais laissons là le cas du sonnet, qui fait de ses strophes un usage très particulier. Le sizain est en fait une strophe à part entière, qu'ont pratiquée pour elle-même, et avec une prédilection manifeste, des poètes par ailleurs fort peu portés sur le sonnet, comme Lamartine et surtout Hugo, au point qu'on peut y voir sans exagération (mais, pour ce qui me concerne, en l'absence de toute « vérification » statistique) la strophe par excellence du grand lyrisme classique : Malherbe, « Prière pour le Roi allant en Limozin », ou « Les Larmes de saint Pierre » :

*Ce n'est pas en mes vers qu'une amante abusée
Des appas enchanteurs d'un parjure Thésée,
Après l'honneur ravi de sa pudicité,
Laissée ingratement en un bord solitaire,
Fait de tous les assauts que la rage peut faire
Une fidèle preuve à l'infidélité...*

– et surtout romantique. Je ne donne pas à l'adjectif, dans l'expression « *grand* lyrisme », un sens particulièrement laudatif, et je ne trouve pas plus de mérite, par exemple, aux huit sizains initiaux (hétéromètres en *a 12 a 12 b 6 c 12 c 12 b 6*) de *Tristesse d'Olympio* :

*Les champs n'étaient point noirs, les cieux n'étaient pas mornes ;
Non, le jour rayonnait dans un azur sans bornes
Sur la terre étendu,
L'air était plein d'encens et les prés de verdure
Quand il revit ces lieux où par tant de blessures
Son cœur s'est répandu !*

qu'aux quatrains (isomètres) en *a b a b* qui leur font suite ; mais le fait est que le recours au sizain, toute variation métrique mise à part, et du moins lorsque la phrase tend à en adopter le rythme – c'est généralement le cas, sinon l'emploi de cette strophe n'aurait guère de justification –, élargit le discours et lui donne une ampleur qui manque, en mal ou en bien, aux sages défilés de quatrains. Les combinaisons de rimes sont évidemment nombreuses, mais ce type *a a b c c b* (en « *rhythmus tripartitus* ») semble dominer assez largement, de Malherbe au *Cimetière marin*, sans doute pour la raison susdite : cette combinaison de trois rimes présente la même clarté et la même

fermeté que celle, sur deux rimes, du quatrain croisé. Je ne suis pas loin de penser que ces deux types de strophes sont les deux formes fondamentales du rythme strophique en langue française, la plus vaste (et dans une large mesure toutes les autres) dérivant structurellement de la plus simple. J'exagère peut-être, aveuglé par ma préférence, rationalisée tant bien que mal, pour le modèle *a b a b*. Mais on trouve chez Ronsard des sizains en *ababab* : *Mort de Marie* IV, *Hélène* II-45, *Amours diverses* 31 (ces trois derniers sont à vrai dire des sizains de sonnets irréguliers, mais Mazaleyra cite de Voltaire un sizain autonome de ce type), et plusieurs en *a babc*, avec distique final : *Amours* CXLI, « Chanson », *Nouvelle continuation des amours* XXVI, « Chanson », *Nouvelles poésies* I, « Chanson » ; c'est encore la formule du sonnet dit « élisabéthain », illustrée par Shakespeare et souvent reprise par Mallarmé, dans des sonnets « irréguliers » par ailleurs, au moins par la structure, non embrassée mais croisée, de leurs quatrains. Comme pour le quatrain croisé, l'alternance de genres dominant semble favoriser la clausule masculine *a a b c c b* (les sizains de « Tristesse d'Olympio »), mais les contre-exemples abondent, comme, dans les mêmes *Rayons et les ombres* VI (« Sur un homme populaire »), l'alternance inverse *a a b c c b*. Je trouve encore chez Charles Cros des sizains qui inversent la structure canonique *a a b c c b* en *a b b a c c*, huit sizains d'ailleurs présentés, artifice classique que nous avons déjà rencontré chez Hugo (*Aux Feuillantines*), sous forme de seize pseudo-tercets :

*Ce n'est pas d'hier que d'exquises poses
Me l'ont révélée, un jour que rêvant
J'allais écouter les chansons du vent.*

*Ce n'est pas d'hier que les teintes roses
Qui passent parfois sur sa joue en fleur
M'ont parlé matin, aurore, fraîcheur ¹⁰ ...*

Le *septain* est assez clairement un sizain expansé par l'inévitable triplement d'une des trois rimes, comme le quintil est un quatrain expansé. La forme la plus simple m'en semble être *a a b c c c b*, comme dans Hugo, *Châtiments*, I-10, ou Verlaine, *Invectives*, « Metz », ou *a a b c c b*, mais on trouve aussi (et peut-être plus fréquemment) *a b a b c c b* : chez Lamartine, fin de la X^e *Harmonie*, ou Verlaine, *Parallèlement*, « Les morts que l'on fait saigner... », et surtout, Vigny, « La Maison du berger », « Les Oracles », « La Bouteille à la mer » et « Wanda », dans *Les Destinées*, dont cette strophe est la forme la plus typique :

*Nous marcherons ainsi, ne laissant que notre ombre
Sur cette terre ingrate où les morts ont passé ;
Nous nous parlerons d'eux à l'heure où tout est sombre,*

*Où tu te plais à suivre un chemin effacé,
À rêver, appuyée aux branches incertaines,
Pleurant, comme Diane au bord de ses fontaines,
Ton amour taciturne et toujours menacé.*

Elle peut être décrite comme la synthèse, ou plutôt la *crase* d'un quatrain croisé et d'un quatrain embrassé, où le quatrième vers du premier servirait de premier vers au second ; cette description peut sembler sophistiquée, mais c'est ainsi que je sens les choses ; de la structure inverse, *a b b a c a c*, je ne connais pas d'exemple.

Le *huitain* pourrait enchaîner, mais cette fois sans *crase*, deux quatrains de types distincts : un croisé suivi d'un embrassé, *a b a b c d d c*, ou un embrassé suivi d'un croisé, *a b b a c d c d*, mais de tels enchaînements procureraient des « strophes » purement graphiques, dissimulant mal une alternance de quatrains, croisé-embrassé-croisé, etc. – qui doit bien exister quelque part. Lamartine ne s'est pas embarrassé d'une telle nuance, qui propose dans « À Némésis » et dans « Hommage à l'Académie de Marseille » de pseudo-« huitains » qui ne consistent qu'en des couples de quatrains croisés, *a b a b c d c d*, comme dans l'exemple que Mazaleyrat trouve chez Saint-Lambert, et qu'il qualifie justement de « degré zéro : deux quatrains autonomes, sans liaison entre eux autre que de parallélisme... formule de pure juxtaposition, sans système global ». Il ajoute qu'en cas d'hétérométrie, la conscience d'une composition d'ensemble est « donnée seulement par la reproduction, de strophe en strophe, d'un même dessin de combinaison métrique » – autrement dit, unité strophique par simple effet de mètre, ce qui assure un rattrapage assez subtil ; mais il n'en cite aucun exemple. Il doit exister aussi des couples de quatrains embrassés, *a b b a c d d c*, ce qui ne fait pas davantage une strophe unifiée. Le huitain ne peut guère échapper à cet écueil, sauf à se restreindre à deux rimes : *a b a b a b a b*, dont je n'ai rencontré aucun exemple, ou, un peu plus subtilement : *a b a b a b b a* (c'est-à-dire un quatrain croisé suivi d'un embrassé, le tout sur deux rimes), comme dans « La Fille du pêcheur (Graziella) » de Lamartine :

*Quand ton front brun fléchit sous la cruche à deux anses
Où tu rapportes l'eau du puits pour le gazon ;
Quand, la nuit, aux lueurs de la lune, tu dances
Sur le toit aplati de la blanche maison,
Et que ton frère enfant, pour marquer la cadence,
Pinçant d'un ongle aigu les cordes de laiton,
Fait gronder la guitare ainsi qu'un hanneton,
Jeune fille aux longs yeux, sais-tu ce que je pense ? ¹¹*

De façon plus complexe, sur trois rimes, par exemple *a b a b b c*

b c, comme chez Villon, « formule canonique » selon Mazaleytrat, où les deux quatrains croisés ont une rime commune, et de ce fait « dominante » (quatre *b* contre deux *a* et deux *c*) :

*La mort le fait fremir, pallir,
Le nez courber, les vaines tendre,
Le col enfler, la chair mollir,
Joinctes et nerfs croistre et estendre.
Corps femenin, qui tant es tendre,
Poly, souef, si precieux,
Te fauldra il ces maux attendre ?
Oy, ou tout vif aller es cieulx.*

ou *a b a b c c b*, comme dans *Les Feuilles d'automne* XX :

*Dans l'alcôve sombre,
Près d'un humble autel,
L'enfant dort à l'ombre
Du lit maternel.
Tandis qu'il repose,
Sa paupière rose,
Pour la terre close,
S'ouvre pour le ciel.*

Le même Mazaleytrat en cite un autre exemple hugolien dont j'ignore la référence, et parle à ce propos de « formule du huitain romantique popularisée par Hugo » : la « dominance » est ici moins forte, ou plutôt partagée entre les trois *b* et les trois *c*. L'« octave italienne » en *a b a b a b c c*, illustrée par l'Arioste et le Tasse, mais dont Mazaleytrat trouve au moins une occurrence française antérieure, chez Thibaut de Champagne, est un peu moins homogène, avec son distique final isolé.

La structure la plus simple et la plus efficace consiste à mes yeux en une expansion du sizain classique « triperititus » *a a b c c b* en huitain « quadripertitus » : *a a a b c c c b*. Mazaleytrat, qui en cite un exemple relevé chez Lamartine :

*Ah ! renfermez-les encore,
Gardez-les, fleurs que j'adore,
Pour l'haleine de l'aurore,
Pour l'ornement du saint lieu !
Le ciel de pleurs vous inonde,
L'œil du matin vous féconde,
Vous êtes l'encens du monde
Qui fait remonter à Dieu.*

ajoute que « ce n'est pas le type commun ». C'est bien dommage, mais on se consolera de cet apparent dédain de la poésie « officielle » avec ce demi-couplet de la chanson « Paris Jadis » de Jean-Roger Caussimon¹² – un peu plus gavroche, mais de même mètre –

qu'immortalisent Jean Rochefort et Jean-Pierre Marielle dans le film de Bertrand Tavernier, *Les Enfants gâtés* :

*Dans l'Paris des républiques
L'accordéon nostalgique
A semé bien des musiques
Dont il reste des échos.
Dans nos cœurs y'a des rengaines
Dont les rimes incertaines
Se prenaient pour du Verlaine
Du Bruant ou du Carco...*

Le *neuvain* peut se présenter sous la forme d'une expansion à neuf vers (sur trois rimes) du principe du sizain canonique, avec trois « tercets » de même rime finale : *a a b c c b d d b* : exemple, Hugo, *Châtiments* I-XI, avec une variance métrique que nous retrouverons :

*Et les champs, et les prés, le lac, la fleur, la plaine,
Les nuages, pareils à des flocons de laine,
L'eau qui fait frissonner l'algue et les goémons,
Et l'énorme Océan, hydre aux écailles vertes,
Les forêts de rumeurs couvertes,
Le phare sur les flots, l'étoile sur les monts,
Me reconnaîtront bien et diront à voix basse :
C'est un esprit vengeur qui passe,
Chassant devant lui les démons !*

Le même Hugo présente, dans le poème XXIV des *Voix intérieures*, « Une nuit qu'on entendait la mer sans la voir », une disposition *a b b a b c d c d*, où l'on peut lire un huitain de type *a b b a c d c d* augmenté par addition d'une troisième rime en *b* entre les deux quatrains, ou, comme Mazaleytrat, un quintil *a b b a b* suivi d'un quatrain *c d c d* :

*Quels sont ces bruits sourds ?
Écoutez vers l'onde
Cette voix profonde
Qui pleure toujours
Et qui toujours gronde,
Quoiqu'un son plus clair
Parfois l'interrompe... –
Le vent de la mer
Souffle dans sa trompe.*

Cette dernière formule peut s'inverser en quatrain suivi de quintil : Mazaleytrat cite, de Leconte de Lisle, un schéma *a b a b c c b c b*, plus homogène puisque sur trois rimes au lieu de quatre. La pièce « Bonjour mon cœur... » de la *Nouvelle continuation des amours* de Ronsard commence en sizain classique, *a a b c c b*, qu'elle prolonge sans façons en ajoutant trois rimes en *b* : donc, *a a b c c b b b b* ; ce n'est pas d'une folle inventivité, mais bon, ce n'est qu'une « chanson »,

et qui ne comprend que deux strophes.

Le *dizain* médiéval, celui par exemple de l'«Építaphe Villon», comporte une structure symétrique, en deux quintils sur quatre rimes «à schémas inversés en miroir» (Mazaleyrat) en *a b a b b c c d c d* :

*Frères humains qui après nous vivez,
N'ayez les cuers contre nous endurcis,
Car, se pitié de nous povres avez,
Dieu en aura plus tost de vous mercis.
Vous nous voiez cy attachez cinq, six :
Quant de la chair, que trop avons nourrie,
Elle est pièça devorée et pourrie,
Et nous, les os, devenons cendre et pouldre.
De nostre mal personne ne s'en rie ;
Mais priez Dieu que tous nous vueille absouldre !*

Le dizain moderne procède le plus souvent de l'enchaînement d'un quatrain, croisé ou embrassé, et d'un sizain, le tout sur cinq rimes. Le type le plus fréquent enchaîne à un quatrain croisé *a b a b* un sizain *c c d e e d* : c'est la strophe de l'ode «À M. de Lamartine» ou de la troisième partie de «La Prière pour tous» des *Feuilles d'automne*, de la deuxième partie de l'«Ode sur les révolutions» de Lamartine (en octosyllabes), de la seizième pièce de *Bonheur* chez Verlaine, ou, chez Valéry, d'«Aurore» (en heptasyllabes) et de «La Pythie» (en octosyllabes) :

*La pythie exhalant la flamme
De naseaux durcis par l'encens,
Haletante, ivre, hurle !... l'âme
Affreuse, et les flancs mugissants !
Pâle, profondément mordue,
Et la prunelle suspendue
Au point le plus haut de l'horreur,
Le regard qui manque à son masque
S'arrache vivant à la vasque,
À la fumée, à la fureur !*

mais le même enchaîne, dans l'«Ébauche d'un serpent», trente et une strophes où se mêlent sans principe apparent d'alternance, ce modèle classique, le modèle inverse (mais sur trois rimes) *a b b a c c a b a b*, que l'on ne peut plus analyser qu'en deux quatrains, un embrassé et un croisé, séparés par un distique médian, le modèle à deux quatrains croisés (sur cinq rimes) *a b a b b c c d e d e*, le modèle à deux quatrains embrassés *a b b a c c d e e d*, qui évoque les dix derniers vers d'un sonnet «italien», plus (à partir de la quatorzième) quelques variantes de toutes sortes, pour la plupart sur moins de cinq rimes, dont quatre sur seulement deux rimes.

Du *onzain*, le modèle le plus simple procède de l'enchaînement d'un quintil *a a b a b* et d'un sizain *c c d e e d*, dont Mazaleytrat trouve un exemple chez Lamartine ; le quintil pourrait être en *a b b a b*, mais je ne connais pas d'occurrence de cette variante. Le onzain médiéval, dans la forme de ballade amplifiée dite « chant royal », comporte un quatrain croisé *a b a b*, un distique médian *c c* et un quintil *d d e d e*, dont le dernier vers fait refrain. Mais on trouve chez Ronsard, au *Septième livre des poèmes* (1569), un « Baiser » (pièce XVII) monostrophe, onzain d'octosyllabes en *a b a b c b c c d c d*, si capricieux que je renonce à le rationaliser.

Le *douzain*, selon Mazaleytrat, comporte trois « structures de base ». La première, illustrée chez Rutebeuf, est symétrique en miroir, comme celle du dizain médiéval, et composée de deux sizains sur deux rimes dont le second inverse le premier : *a a b a a b b b a b b a*. La deuxième, illustrée à la Renaissance, se compose de trois quatrains, croisés ou embrassés, sur six rimes : par exemple, chez Ronsard, *a b a b c d c d e f e f* ; mais cela ne me semble composer une strophe que pour l'œil. La troisième, moderne, que je trouve chez Hugo dans l'ode « À M. David, statuaire » (en octosyllabes) et dans la deuxième partie de « Bièvre » (même mètre) des *Feuilles d'automne*, ou, toujours en octosyllabes, dans la deuxième section d'« À l'Arc de triomphe », dans *Les Voix intérieures*, me semble une expansion du dizain canonique : il tourne également sur cinq rimes, les deux tercets en *c c d e e d* amplifiés en *c c c d e e e d*, d'où la forme *a b a b c c c d e e e d* :

*Oh ! Paris est la cité mère !
Paris est le lieu solennel
Où le tourbillon éphémère
Tourne sur un centre éternel !
Paris ! feu sombre ou pure étoile !
Morne Isis couverte d'un voile !
Araignée à l'immense toile
Où se prennent les nations !
Fontaine d'urnes obsédée !
Mamelle sans cesse inondée
Où pour se nourrir de l'idée
Viennent les générations !*

Mazaleytrat, qui cite encore la strophe de même structure « Non, l'avenir n'est à personne... », de la deuxième partie de « Napoléon II »¹³, l'analyse en quatrain suivi d'un huitain « quadripertitus », ce qui revient au même. Mais, de nouveau, l'unité strophique n'est ici assurée que par la présentation graphique (c'est ce que Mazaleytrat appelle des strophes « composées »), et l'on pourrait

aussi bien voir ici une structure métastrophique, avec alternance de quatrains et de huitains rimiquement autonomes. Quant aux exquis « douzains » de « L'Invitation au voyage », ce ne sont évidemment que des couples de sizains classiques en *a a b c c b d d e f f e*, que vient animer le rythme impair de deux pentasyllabes suivis d'un heptasyllabe, d'où pour chaque « strophe » 5 5 7 5 5 7 5 5 7 5 7 – le tout brisé par un refrain heptasyllabe à rimes plates 7 7 :

*Mon enfant, ma sœur,
Songe à la douceur
D'aller là-bas vivre ensemble !
Aimer à loisir,
Aimer et mourir
Au pays qui te ressemble !
Les soleils mouillés
De ces ciels brouillés
Pour mon esprit ont les charmes
Si mystérieux
De tes traîtres yeux,
Brillant à travers leurs larmes.*

*Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.*

(on sait que Valéry trouvait ce rythme « inharmonique », et eût préféré opposer aux pentasyllabes des octosyllabes du type

D'aller vivre là-bas ensemble !

et que Jean Prévost s'est essayé à cette correction « sacrilège », qui ne convainc guère¹⁴.)

Le *treizain* n'est apparemment jamais autre chose qu'une strophe pour l'œil sur cinq rimes, analysable selon les cas, et selon Mazaleytrat, en « sizain + septain », « quintil + huitain », ou par exception « quatrain + neuvain » (chez Lamartine, *a b a b c c c c d e e e d*). Le *quatorzain* pas davantage, dont Mazaleytrat cite un exemple, encore de Lamartine, composé d'un quatrain croisé (*a b a b*), d'un quatrain embrassé (*c d d c*) et d'un curieux sizain embrassé *e f f f f e*. Une strophe de ce module peut difficilement échapper à l'attraction de la forme sonnet, qui n'est évidemment pas une strophe (à structure, au moins potentiellement, répétitive), mais un poème à structure strophique obligée, mais isolé, même s'il existe des *suites de sonnets* plus ou moins unifiées, comme les *Sonnets de la mort* de Sponde, ou, encore plus étroitement liée par la continuité d'un dialogue, la série, chez Verlaine, de *Sagesse* II-4. Et les poèmes de quatorze vers, sauf lorsqu'ils consistent simplement en une suite de sept couples de rimes

plates, comme le poème XXI des *Voix intérieures* (« Dans ce jardin antique... »), apparaissent inévitablement comme des sonnets variablement irréguliers, comme le quatrième des *Fêtes galantes* (« L'Allée »), avec son sizain classique encadré de deux quatrains croisés, *a b a b a a c d d c e f e f* (la disposition graphique varie selon les éditions).

L'exemple de *quinzain* que cite Mazaleytrat, extrait de la pièce X des *Harmonies* de Lamartine, illustre assez bien la fragilité de « strophes composées » d'une telle ampleur ; il l'analyse en un quatrain croisé suivi d'un sizain classique et d'un quintil, le tout sur six rimes : *a b a b c c d e e d f f d f d* ; mais l'édition Pléiade des *Œuvres poétiques* isole graphiquement le quatrain initial, ce qui fait de la suite un onzain autonome sur quatre rimes, où je verrais trois « tercets » en rythme triparti et reprise du dernier sur deux vers : *a a b c c b d d b d b* (je ne connais pas d'autre exemple de cette forme assez homogène de onzain) ; autrement dit, ces strophes composées sont à la merci d'une décision éditoriale (celle-ci étant au surplus seule de son espèce entre une série de dizains et une autre, de sizains). L'étrange pièce « Au peuple » (II-2) des *Châtiments* présente au contraire une suite homogène de quinzains de structure identique sur sept rimes, *a a b a b c c d e e d f g f g*, que l'on peut analyser chacune comme un quintil *a a b a b* suivi du sizain *c c d e e d*, puis d'un quatrain croisé *f g f g* : strophes composées, de nouveau, mais d'une composition très efficacement confirmée par sa répétition sur six strophes, et par une variation métrique très marquée : 8 8 8 8 12 8 8 8 12 8 8 3 8 3, les quatre derniers vers de chaque strophe faisant refrain sur les deux rimes en – *are* et en – *oi*, les deux dernières en refrain strict :

*Partout pleurs, sanglots, cris funèbres.
Pourquoi dors-tu dans les ténèbres ?
Je ne veux pas que tu sois mort.
Pourquoi dors-tu dans les ténèbres ?
Ce n'est pas l'instant où l'on dort
La pâle liberté gît sanglante à ta porte.
Tu le sais, toi mort, elle est morte.
Voici le chacal sur ton seuil,
Voici les rats et les belettes,
Pourquoi t'es-tu laissé lier de bandelettes ?
Ils te mordent dans ton cercueil !
De tous les peuples on prépare
Le convoi !... –
Lazare ! Lazare ! Lazare !
Lève-toi !*

Démonstration, typiquement hugolienne, de l'art de consolider par le mètre une structure rimique par elle-même plutôt problématique.

Du *seizain*, Mazaleytrat trouve une illustration dans une (seule) strophe en octosyllabes du « Chœur des cèdres » de *La Chute d'un ange*, qu'il analyse en septain + neuvain (*a a b c c c b d d d b e e e e b*). La reprise constante de la rime en *b* assure ici l'unité, avec une amplification presque systématique du rythme triparti initial (*a a b c c c b d d d b e e e e b*) ; un parti plus obstiné donnerait un « dixhuitain » *a a b c c c b d d d d b e e e e e b*. On pourrait prolonger encore, jusqu'à épuisement, mais il semble que la curiosité, ou la patience, des spécialistes, et d'abord celle des poètes, se soit elle-même épuisée avant d'atteindre cette strophe virtuelle : le seizain reste apparemment la plus ample des formes recensées.

Variances métriques

Comme nous l'avons déjà vu, les variances métriques peuvent interférer avec les structures strophiques, dont le nombre s'en trouve potentiellement multiplié d'autant. La formule hétérométrique la plus classique consiste à faire concorder le changement de mètre avec le changement de rime, soit, en quatrain croisé : *a 12 b 6 a 12 b 6*, dans *Les Voix intérieures* XXX, « À Olympio », sur soixante-quatorze strophes interrompues seulement par un quatrain d'alexandrins pour couper un dialogue (un peu comme le changement de strophe de « Tristesse d'Olympio » marque l'entrée dans le discours du héros) :

*Te voilà donc, ô toi dont la foule rampante
Admirait la vertu,
Déraciné, flétri, tombé sur une pente
Comme un cèdre abattu !*

ou *a 12 b 8 a 12 b 8* : *Contemplations* V-13, « Paroles sur la dune » :

*... Et je pense, écoutant gémir le vent amer,
Et l'onde aux plis infranchissables ;
L'été rit, et l'on voit sur le bord de la mer
Fleurir le chardon bleu des sables.*

ou Baudelaire, « Une charogne », « Confession » ; c'est la structure (dissimulée) des « iambes » de Chénier et Barbier, la plus proche en un sens, et malgré son titre, de celle de l'élégie grecque et latine. Le quatrain embrassé se prête moins à cette variance métrique, qui donnerait par exemple : *a 12 b 6 b 6 a 12*, ou *a 12 b 8 b 8 a 12*). Le sizain canonique joue volontiers de la combinaison *a 12 a 12 b 6 c 12*

c 12 b 6 (sizains de « Tristesse d'Olympio ») ou a 12 a 12 b 8 c 12 c 12 b 8 (*Voix intérieures* XX, « Regardez : les enfants se sont assis en rond... »). Les deux formes les plus classiques présentent le plus souvent cette alternance trochaïque, *long-bref* en quatrain ou *long-long-bref* en sizain (ce que Mazaleytrat appelle des formes « couées »), bien plus rarement l'alternance inverse en iambe *bref-long* (6-12 ou 8-12) ou en anapeste *bref-bref-long* (6-6-12, 8-8-12, etc.), comme si le vers bref avait pour fonction de faire écho au(x) vers long(s) qui le précède(nt), et non l'inverse ; mais Hugo présente, dans *Les Voix intérieures* II (« Sunt Lachrymae rerum »), 7^e partie, des quatrains croisés en a 8 b 12 a 8 b 8 :

*Quel rêve horrible ! – C'est l'histoire.
De nos pères couchés dans les tombeaux profonds
Ce qu'aucun n'aurait voulu croire,
Nous l'avons vu, nous qui vivons !*

et dans *Les Chants du crépuscule* III, le fameux hymne (composé pour une cérémonie au Panthéon sur une musique d'Hérold) « Ceux qui pieusement... », des sizains (alternant avec le refrain d'octosyllabes « Gloire à notre France éternelle... ») en a 12 a 12 b 12 c 12 c 8 b 12. Il me semble d'ailleurs que l'écho 12-6, ou 12-12-6 (« Tristesse d'Olympio »), qui prolonge le rythme sénéaire de l'alexandrin par un apparent hémistiche (le même effet peut évidemment découler d'une alternance pentasyllabique 10-5-10-5, comme dans le « Plain-Chant » de Cocteau :

*Mauvaise compagne, espèce de morte,
De quels corridors,
De quels corridors pousSES-tu la porte,
Dès que tu t'endors ?*

ou d'une alternance tétrasyllabique 8-4-8-4, comme dans *Sagesse* III-6,

*Le ciel est, par-dessus le toit,
Si bleu, si calme !
Un arbre, par-dessus le toit,
Berce sa palme.)*

remplit cette fonction de manière plus satisfaisante pour l'oreille que l'écho 12-8 ou 12-12-8 (et *a fortiori* 12-10 ou 12-12-10), qui détermine un changement de rythme plus difficile à intégrer ; il est vrai que cette difficulté s'aplanit au cours des strophes, comme si l'oreille en prenait une sorte d'accoutumance au second degré, comme on peut s'en convaincre en récitant « Paroles sur la dune ». Hugo atténue parfois cet effet en ne variant le mètre que sur le seul dernier

vers du sizain, comme dans *Feuilles d'automne* VII (« Écrit en présence du Rhône ») ou *Contemplations* II-12 (« Églogue »), en *a 12 a 12 b 12 c 12 c 12 b 8* :

*Nous errions, elle et moi, dans les monts de Sicile.
Elle est fière pour tous et pour moi seul docile.
Les cieux et nos pensers rayonnaient à la fois.
Oh ! comme aux lieux déserts les cœurs sont peu farouches !
Que de fleurs aux buissons, que de baisers aux bouches,
Quand on est dans l'ombre des bois !*

et Baudelaire place, dans « Le Beau Navire », l'octosyllabe en troisième position d'un quatrain d'ailleurs purement graphique en *a 12 a 12 b 8 b 12*. Ce « rapport de variation » (Mazaleyrat) ou de discordance, déjà rencontré (d'ailleurs plus marqué) chez Chateaubriand, s'illustre encore, mais cette fois en rythme purement sénéaire, dans « Le Lac » de Lamartine :

*Ainsi, toujours poussés vers de nouveaux rivages,
Dans la nuit éternelle emportés sans retour,
Ne pourrons-nous jamais sur l'océan des âges
Jeter l'ancre un seul jour ?*

Et Verlaine, dans la cinquième pièce de *La Bonne Chanson*, varie des quatrains croisés en *a 7 b 7 a 3 b 7*. La concordance mètre-rime (« rapport d'adéquation »), qui semblait plus ou moins de règle dans la strophe classique, n'est donc pas toujours observée au XIX^e siècle, qui présente, selon Mazaleyrat (qui n'en donne pas d'exemple), des quatrains à rimes embrassées et à mètres croisés, de type (entre autres) *a 12 b 6 b 12 a 6*, et peut-être l'inverse *a 12 b 6 a 6 b 12*. « Le Poison » de Baudelaire est, aussi perversément qu'il se doit, en quintils *a 12 b 7 b 12 a 7 b 12* :

*Le vin sait revêtir le plus sordide bouge
D'un luxe miraculeux
Et fait surgir plus d'un portique fabuleux
Dans l'or de sa vapeur rouge,
Comme un soleil couchant dans un ciel nébuleux.*

et la pièce IX des *Romances sans paroles* en quatrains *a 12 a 7 b 12 b 7*. Mais déjà la Chanson XCIX des *Amours* de Ronsard était en sizains *a 7 a 3 b 7 c 7 c 3 b 7*, où le schéma métrique 7 3 7 7 3 7 interfère sans s'y conformer avec le schéma rimique *a a b c c b*. Et les neuvains de la pièce I-XI des *Châtiments*, dont j'ai donné un exemple plus haut, poussent assez loin la discordance, plaçant leurs octosyllabes aux vers 5, 8 et 9, sans aucune « adéquation » aux rimes des vers concernés.

Chateaubriand, apparemment volontiers original dans ses

structures strophiques, présente encore, au Livre XXII ch. 3 des *Mémoires d'outre-tombe*, un exemple de sizain à variante métrique au cinquième vers, en *a 12 a 12 b 12 c 12 c 6 b 12* :

*J'avais vu fuir les mers de Solyme et d'Athènes,
D'Ascalon et du Nil les mouvantes arènes,
Carthage abandonnée et son port blanchissant :
Le vent léger du soir arrondissait ma voile,
Et de Vénus l'étoile
Mêlait sa perle humide à l'or pur du couchant* ¹⁵ ...

Structures métastrophiques

J'ai déjà mentionné de ces structures complexes, qui présentent en somme des strophes au second degré, ou strophes de strophes¹⁶. J'entends par là une alternance réglée de strophes de deux types, comme de quatrains isométriques et hétérométriques (Hugo, *Contemplations*, « À Villequier » : *a 12 b 12 a 12 b 12 / a 12 b 6 a 12 b 6*, etc., ou « Saturne », *a 12 b 12 a 12 b 12 / a 12 b 12 a 12 b 8*, etc.), ou de sizains isométriques et hétérométriques : les sections I, IV et VII du poème IV des *Voix intérieures* (« À l'Arc de triomphe ») présentent cette dernière alternance (sizains d'alexandrins / sizains en 12 12 6 12 12 6), ainsi que le cinquième des *Rayons et les ombres* (« *On croyait dans ces temps...* »). Mais je ne qualifierais pas ainsi les poèmes qui se contentent d'enchaîner, section par section (généralement numérotées), des séries de strophes différentes, comme la suite de sizains suivie d'une suite de quatrains, déjà évoquées, de *Tristesse d'Olympio*. De manière plus complexe, le poème « À l'Arc de triomphe », dont je viens de mentionner les sections métastrophiques I, IV et VII, intercale une section II en douzains d'octosyllabes, déjà évoquée, puis une section III en quatrains croisés d'alexandrins, puis une section V où quatre dizains d'octosyllabes encadrent un sizain d'alexandrins, une section VI en sizains 12 12 8 12 12 8 (je simplifie un peu), pour finir, après cette éreintante machinerie, sur une section VIII non strophique, en rimes plates : ça fait du bien quand ça s'arrête. Ces successions ne procèdent évidemment pas d'une alternance réglée, à moins que quelque principe ne m'en ait échappé. En revanche, les six quatrains alternativement embrassés et croisés (sur rimes toutes féminines) de *Romances sans paroles* VIII forment un authentique, quoique peu orthodoxe, ensemble métastrophique en *a b b a / c d c d* :

*Dans l'interminable
Ennui de la plaine*

*La neige incertaine
Luit comme du sable.*

*Le ciel est de cuivre
Sans lueur aucune
On croirait voir vivre
Et mourir la lune...*

On pourrait sans doute définir le sonnet lui-même en termes métastrophiques, puisqu'il consiste en la succession réglée de deux quatrains (en principe embrassés, sur deux rimes, *a b b a a b b a*) suivis d'un sizain, sur trois rimes, de type *c c d e e d* ou *c c d e d e*. Mais succession n'est pas alternance, et ce cas, d'ailleurs sans grand mystère, relève plutôt de l'étude des « formes fixes », qui n'était pas ici notre objet.

Tout de même : une forme fixe répétée tout au long d'un poème, comme les huit sonnets de la pièce II-4 de *Sagesse*, déjà mentionnée, peut bien fonctionner comme une sorte de métastrophe, au sens cette fois de strophe elle-même composée de strophes : il y a là, me semble-t-il (ces assignations ne sont jamais tout à fait péremptoires), plutôt qu'une série de huit sonnets indépendants, un poème unique (incipit : « Mon Dieu m'a dit... ») composé de huit strophes dont chacune est un sonnet, lui-même composé, comme tel, de deux quatrains et d'un sizain¹⁷. Et l'on trouve chez Charles Cros, sous le titre ambigu « Triolets fantaisistes »¹⁸, un poème – plus récemment popularisé par sa mise en chanson – qui traite savamment le triolet, ou « rondel simple » (huit vers sur deux rimes dont le quatrième répète le premier et dont les deux derniers répètent les deux premiers, *a b a a b a b a*), comme une structure strophique illustrée cinq fois. Il ne s'agit nullement, malgré le titre, de cinq triolets indépendants, mais bien d'un poème (fortement) unitaire, dont la dernière strophe reprend, avec légère variante par licence poétique, le refrain de la première ; et la chose se complique encore du fait que, dans chaque strophe, les deux derniers vers reprennent les deux premiers, mais en les inversant – ce qui subtilise davantage la relation syntaxique du refrain à son couplet. En voici la dernière, après quoi l'on s'en voudrait d'ajouter aucun mot qui pèse ou qui pose :

*Sidonie a plus d'un amant,
Qu'on le lui reproche ou l'en loue
Elle s'en moque également
Sidonie a plus d'un amant.
Aussi, jusqu'à ce qu'on la cloue
Au sapin de l'enterrement,
Qu'on le lui reproche ou l'en loue,
Sidoine aura plus d'un amant.*

1. Voir J. Mazaleytrat, *Éléments de métrique française*, Paris, Armand Colin, 1974, et, du même (je suppose), les entrées afférentes in J. Mazaleytrat et G. Molinié, *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, PUF, 1989. Sauf indication contraire, les exemples et définitions que j'emprunte à cet auteur (ou à son coauteur) proviennent tous de cette dernière source.
2. *La Vie rêvée*, Marseille, Robert Laffont, 1944, p. 56-57. On pourrait trouver la même structure dissimulée (ou évitée) dans « Parler du ciel », *ibid.*, p. 92-93.
3. Charles Cros recourra fréquemment à cette pseudo-strophe, dont je compte six emplois dans l'ensemble formé par *Le Coffret de santal* (1873) et *Le Collier de griffes* (1908).
4. « Lilas », in *Le Collier de griffes*.
5. Théodore de Banville, *Petit traité de poésie française*, Paris, 1871, repris in *Œuvres*, t. VIII, Genève, Slatkine, 1972.
6. Mais non toujours : une syllabe masculine en – *air* est, pour l'oreille moderne, aussi « ouverte » qu'une rime en – *aire* ; et inversement, une syllabe féminine en – *ée*, aussi « fermée » qu'une syllabe en – *é*.
7. En fait, ce poème mêle (sans alternance réglée) des rimes masculines en – *cé* et des rimes féminines en – *cée*. On pourrait donc le décrire comme à la fois monorime et bisexué.
8. Nous retrouverons un peu plus loin des cas de discordance métrique. Celui-ci (dont je ne connais pas d'autre occurrence) induit, me semble-t-il, un double découpage : par les rimes, *a a b-a b b*, et par les mètres, plutôt 8 8-8 2 8 2.
9. On sait que cette romance avait été composée en 1804 « sur un air des montagnes d'Auvergne », mais la chanson populaire dont elle s'inspire comporte un quatrième vers orphelin de rime, au moins dans l'unique strophe que cite l'édition Pléiade (*Œuvres romanesques et voyages*, II, p. 1392 et note p. 1762). Chateaubriand régularise donc un peu la structure strophique de son modèle.
10. « Promenade », in *Le Coffret de santal* ; même effet dans « Six tercets », du même recueil, qui se compose donc en fait, et malgré son titre, de trois sizains inversés.
11. C'est, comme « La Vigne et la maison », l'un des « Poèmes du Cours familial de littérature » (*Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, p. 1500). La suite se compose de onze strophes de longueurs et de structures diverses, mais qui reprennent toutes en refrain le dernier vers de celle-ci.
12. Musique de Philippe Sarde. Je dis « demi-couplet » parce que chaque couplet de cette chanson se compose de deux huitains de cette structure (sans relation de rime entre eux). Le refrain, quant à lui, affiche un quatrain croisé *a 10 b 12 a 10 b 12* :
Et allez donc, envoie la ritournelle
De la chanson gnan-gnan et chauvine et vieux jeu,
Réveille un peu le piano à bretelles,
A chaque fois qu'on l'entend on a les larm'aux yeux...
13. *Les Chants du crépuscule*, V ; cette structure commande encore deux strophes, séparées par des sizains, de la même partie, puis les trois strophes de la sixième et dernière partie du même poème.
14. Valéry, *Cahiers*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1974, p. 1140 ; Prévoist, *Baudelaire*, Paris, Mercure de France, 1953, p. 329.
15. Dans cet épisode semble-t-il un peu « arrangé », Chateaubriand donne cette suite de quatre strophes pour le début d'une ode inachevée (parce qu'interrompue par l'apparition inopinée de l'admiratrice « occitanienne ») consacrée, lors de son séjour de l'été 1829 à Cauterets, au souvenir de sa traversée de l'Espagne au printemps 1807 ; mais on connaît grâce à Marie-Jeanne Durry, et sous le titre « Les Pyrénées », six autres strophes de même coupe qui pourraient en être la suite et fin : voir *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, p. 375 et var. p. 992.
16. Voir Mazaleytrat 1974, p. 103-104.
- 17.

Les couples de quatrains y sont tous réguliers ($a b b a a b b a$), mais les sizains sont de structure plus variable.

18.

Le Coffret de santal.

La Cour du maçon

Au premier plan, une sorte de terrain vague voué à une activité des plus prosaïques, celle apparemment d'un tailleur de pierres, dont les matériaux en désordre, bruts ou façonnés, jonchent le sol. Ce terrain s'étend entre une maison à deux étages dont l'angle vertical occupe toute la marge gauche du tableau, le bord d'un canal au fond, et une baraque de chantier, en planches étayées de deux X parallèles, dont la position souligne fortement l'obliquité du point de vue par rapport à l'orientation du terrain et à celle, perpendiculaire, du canal. Dominant la baraque de bois, une façade plus amène avec ses baies cintrées et son balcon de premier étage ferme la vue du côté droit. Aux fenêtres du second étage pendent des linges blancs, on ne sait trop s'il s'agit de stores ou de draps mis à sécher. Sur l'autre rive du canal, en point de fuite de la perspective, une église de profil, au campanile à la fois rustique et élancé, le tout de brique brune, d'allure rigide et somme toute plutôt nordique, même si l'on aperçoit en silhouette un ornement de marbre qui doit couronner la façade invisible. La base du campanile est masquée par deux maisons jumelles, côte à côte, mais légèrement décalées en hauteur et sans doute en profondeur, dont la couleur claire soulignée par un éclairage vif attire l'attention, que retient la disposition assez gaie des fenêtres, et surtout des cheminées en façade. Cette maison double donne directement sur le canal, sans quai ni aucune porte au niveau de l'eau, l'entrée s'en trouvant sans doute de côté, sur la place latérale de l'église, ou peut-être sur la gauche, où s'amorce une sorte de jardinet. À droite de l'église s'étendent une série de constructions basses que surmonte un clocher blanc de style plus moderne et plus urbain. Le ciel, d'un bleu léger, à peine voilé, tient presque toute la moitié supérieure de la vue. Les occupations des personnages présents au bord du canal, ou penchés aux fenêtres, ou dispersés sur le terrain vague sont elles-mêmes assez vagues, les unes sans doute professionnelles, les autres plus ludiques, voire oisives, ou triviales :

un enfant tombé à terre, gigotant sur le dos et sans doute en train de pisser, provoque chez sa mère (je suppose) un geste des plus expressifs, sous l'œil (j'imagine) d'une sœur aînée. Une autre femme, à son balcon, travaille à ce qui doit être une quenouille, ou un fuseau. Une troisième, apparemment, nettoie l'intérieur d'une sorte d'énorme bénitier, ou vasque de fontaine. Rien de plus quotidien, rien de plus pittoresque.

On a reconnu, j'espère, *La Cour du maçon*, ou plus justement *La Cour du tailleur de pierres*¹ ; ce titre, sans doute apocryphe, apparut d'abord en anglais, *The Stonemason's Yard*, et on le glose souvent par cet autre, plus conforme aux normes titulaires du genre, *Le Campo San Vitale* – ou *San Vidal* – et *l'Église Santa Maria della Carità*, ou *Santa Maria della Carità, du Campo San Vitale*, ou *San Vidal* ; la « cour » en question, avec cette baraque dont la lourde perspective oblique porte l'accent principal du tableau, est donc le campo San Vidal, provisoirement occupé par le chantier de reconstruction de l'église San Vidal, ici invisible ; la grande église de profil sur l'autre rive est celle de la Carità, aujourd'hui affectée, avec les bâtiments adjacents de l'ancienne Scuola, au musée de l'Accademia ; le clocher blanc à droite est celui de San Trovaso. Ce tableau est aujourd'hui très généralement tenu par les spécialistes pour le « chef d'œuvre » de Canaletto – au point de s'attirer, très exceptionnellement, l'estime de Ruskin, qui la refusait à toutes les autres œuvres de ce peintre, et, de la part de Whistler, une comparaison inattendue, mais hautement gratifiante, avec Vélasquez². Par les spécialistes, et aussi par les amateurs dits « éclairés », mais non par le grand public, qui favorise plutôt chez ce peintre les vues plus classiques et plus spectaculaires du Grand Canal, de la place Saint-Marc, du palais des Doges et du Bacino ouvert sur la vaste lagune. La notion un peu ingénue de « chef d'œuvre » ne signifie évidemment rien d'autre que l'objectivation d'un jugement de valeur, et plus précisément d'un jugement de valeur relative, ou de *préférence* ; reformulons donc plus correctement : *La Cour du maçon* est, parmi les tableaux de Canaletto, celui que préfèrent souvent les spécialistes et les amateurs « éclairés », c'est-à-dire au moins informés d'une bonne part de son œuvre. Je n'aurai garde de me ranger moi-même dans l'une ou l'autre de ces catégories, mais je ne puis – ni ne veux – dissimuler que j'en partage assez, sur ce point, le sentiment, quitte à le nuancer en en reconnaissant d'emblée le caractère éminemment subjectif et en ajoutant, sans beaucoup plus de prétention à l'originalité, que les mérites que présente à mes yeux ce tableau se retrouvent, au moins à titre de détail, dans quelques autres³.

Une telle préférence (dont la répartition exacte resterait toutefois à vérifier, quantitativement et qualitativement, par voie d'enquête

sociologique) me semble relever typiquement de ce que Bourdieu a décrit sans excès de complaisance sous le terme de « distinction », ou encore de ce qu'on appelle l'élitisme, voire le snobisme : ses motifs sont d'un ordre qu'on peut dire *second* par rapport à ceux qui attirent en général sur une œuvre la faveur « populaire », ou petite-bourgeoise, en ce qu'ils supposent généralement ces derniers reconnus et « dépassés ». On peut sans doute imaginer un spectateur non prévenu, qui tomberait en admiration devant ce tableau, sans aucune connaissance préalable (du reste) de l'œuvre de Canaletto, voire sans connaître le nom de son auteur, et qui le qualifierait aussitôt de « chef d'œuvre » ; mais ce cas improbable ne dérogerait sans doute guère à la situation plus courante : celle de l'amateur plus ou moins au fait de l'ensemble de l'œuvre, qui en apprécie les qualités comme tout le monde, mais qui les trouve en quelque sorte surpassées, ou plutôt transcendées (au sens, d'ailleurs assez clair, que je vais expliciter), dans *La Cour du maçon*. En effet, admirer spontanément, et pour ainsi dire hors contexte, *La Cour du maçon* suppose une éducation, ou un « éclaircissement » du goût en général, ou du moins en matière de peinture, à peu près du même ordre que ceux qui conduisent à mettre, en toute connaissance du corpus spécifique, ce tableau au-dessus du reste de l'œuvre de son auteur. Dans les deux cas, il s'agit de passer d'un « premier degré », celui des motifs d'admiration les plus manifestes ou les plus immédiats – par exemple la séduction primaire exercée par l'objet dépeint : « beau » paysage, gracieux modèle – à un degré second, celui qui s'attache à un objet que rien ne désignerait à l'admiration esthétique *a priori* et indépendamment du sort que lui fait le peintre par son traitement pictural. Il me semble même que la « secondarité » spécifique (préférer chez Canaletto *La Cour du maçon*, disons, au *Retour du Bucentaure*) est dans la dépendance de – ou pour le moins en connivence avec – la secondarité générale qui consiste à préférer en toute occurrence, à l'attrait des objets immédiatement séduisants, ce qu'Arthur Danto, en tout autre propos, a appelé la « transfiguration du banal », c'est-à-dire, ici, la façon dont l'art du peintre s'exerce et se manifeste sur un objet que le profane aurait peut-être *a priori* jugé moins digne de son attention et de son investissement.

À cet égard, le propos de *La Cour du maçon* – du moins celui que lui prêtent ses admirateurs, dont je me trouve être – est assez manifeste : il consiste à privilégier un aspect de Venise aussi éloigné que possible des fastes habituellement associés à l'image de la cité des doges. Rien, sinon une information topographique extérieure au tableau, ne désigne comme « Grand Canal » la médiocre étendue d'eau qui sépare les deux rives, et que tout ici concourt à destituer de la gloire architecturale que l'on connaît – et qui éclate dans bien d'autres

toiles du même artiste. L'éparpillement en désordre des blocs de pierre évoque par avance, entre autres, l'entassement exhibé, également au premier plan, par Corot dans sa vue de *La Cathédrale de Chartres*⁴, ou encore les pavés en attente de pose tout au bas de *La Rue Mosnier aux paveurs* de Manet⁵. Dans ces trois toiles au moins, le paysage urbain s'ouvre sur des matériaux bruts, dont la présence dès les premiers pas repousse à l'horizon un objet plus glorieux : l'illustre cathédrale, les immeubles bourgeois du Paris haussmannien, et ici la Carità vue de profil, sa monumentalité plutôt revêche subtilement éclipsée par le modeste édifice que j'ai dit⁶. Le rapprochement avec ces deux toiles du XIX^e siècle indique assez, j'espère, le caractère de « modernité » que comporte notre tableau – un caractère qui entre à coup sûr dans les motifs de son appréciation positive, à moins qu'il ne se confonde avec le précédent : savoir *dédaigner* (le mot comporte ici toute sa connotation psychologique) les grands spectacles et les objets luxueux peut bien être généralement – sinon correctement – tenu, au moins dans l'ordre esthétique (qui, bien entendu, ne s'applique pas seulement à l'art), pour une sorte de découverte tardive, ou de conquête de la modernité, autant que pour un trait constant du « bon goût » à toutes époques. Dans le cas de Canaletto, le thème historique de la modernité contribue d'ailleurs efficacement à déplacer ce mérite de l'artiste vers le récepteur : ce peintre a produit, et le plus souvent en répondant à des commandes, et donc en subissant peu ou prou le goût, bon ou mauvais, de ses divers clients, dans les deux registres considérés, et rien à ma connaissance ne témoigne absolument de ses propres préférences en la matière. Rien, sinon, peut-être, pour le tableau qui nous occupe, une apparition publique tardive (1808) et une absence complète de réplique, deux faits assez notables qui permettent de supposer, quoique sans aucune certitude, qu'il l'avait volontairement conservé par-devers lui pour son propre plaisir, ou qu'il avait eu plus de mal que pour d'autres à lui trouver un acquéreur en l'absence de toute commande préalable. L'une et/ou l'autre de ces deux hypothèses ne peut que flatter notre (puisque « notre » il y a) prédilection attentionnelle : nous refusons volontiers à ses clients contemporains, au goût (gratuitement) supposé plus naïf, et attribuons spontanément à l'artiste, un système (intentionnel) de valeurs dont rien n'atteste qu'il le partageait ; le « nous » en cause ici désigne donc un mixte d'élitisme intemporel et de modernité qu'il nous semble naturel de projeter, ou plutôt de réprojeter, sur un créateur que nous admirons pour tel aspect de son talent, aspect dont nous souhaitons tout aussi naturellement qu'il l'ait lui-même préféré. De ce souhait spontané à l'hypothèse gratifiante, il n'y a que le pas volontiers franchi du *wishful thinking*, et lorsqu'un témoignage contraire nous contraint d'y renoncer (ce qui pourrait advenir un jour ou l'autre pour

l'œuvre qui nous occupe), il nous reste la conviction souvent invoquée, et à peine moins confortable, que l'artiste n'était pas conscient de sa propre modernité et de son génie profond – trop profond pour être conscient –, et que le mérite de cette conscience nous revient tout entier. Mais de ce mérite à celui du génie, il n'y a de nouveau qu'un pas : dans toute admiration, il y a sans doute une part – elle-même inconsciente, bien sûr – d'auto-admiration.

On a sans doute compris où je voulais en venir par ce bref exercice, pour le coup, d'autocritique, ou plutôt d'auto-relativisation : le propos relativiste que j'ai défendu ailleurs ne consiste pas à nier que certaines relations esthétiques, qui se jugent plus « éclairées » que d'autres (en un sens, *tout* jugement se juge plus éclairé que les autres, sauf à se récuser lui-même), le soient effectivement, et encore moins que certaines sont à d'autres dans la relation de « secondarité » que je viens de décrire ; il consiste (plus) simplement à contester que cette situation confère à un goût une supériorité réelle sur un autre. Ce qui est réel ici, c'est le fait (subjectif) que l'amateur éclairé juge, parfois à bon droit, *connaître* et *dépasser* les critères esthétiques de l'amateur naïf, sinon vulgaire ; et la différence entre le point de vue naïf et le point de vue éclairé (je ne donne désormais à cet adjectif aucun autre sens que celui de « non naïf », et plus précisément de « qui-pense-avoir-dépassé-le-stade-de-la-naïveté ») est incontestablement une différence de degré, ou, si l'on préfère, une différence cumulative et vectorisée : dans le mouvement qui consiste, le cas échéant, à reconnaître-et-dépasser, l'éclairé est, par définition, situé plus loin, et en un sens *plus haut*, que le naïf, et, tant que l'on se situe dans cette perspective linéaire, il jouit de l'indéniable supériorité psychologique (laissons ici de côté l'aspect sociologique de cette relation, qui n'en manque certes pas) de celui qui connaît, ou comprend, l'autre mieux que l'autre ne le connaît ou ne le comprend. On peut même sans doute considérer que dans la plupart des cas, cette supériorité-là restera incontestée, pour les raisons culturelles de fait que j'ai indiquées ailleurs⁷. Mais rien en principe n'empêche de concevoir une autre perspective, plus dialectique (au sens hégélien), où le point de vue naïf, une fois informé des raisons dont se soutient le point de vue éclairé des *happy few*, se rétablirait un niveau au-dessus, selon cette « gradation » décrite par Pascal en tout autre propos, où l'opinion des vrais « habiles », surpassant celle des « demi-habiles », rejoint la naïveté naturelle du « peuple », mais par une « pensée de derrière » et dans une « ignorance savante qui se connaît »⁸. Je dois rappeler une fois encore la manière dont Proust, justement à propos de Venise, illustre cette gradation en spirale (on dit aussi⁹ : « partie de main-chaude ») entre l'admiration naïve des « choses magnifiques », l'appréciation plus savante des choses les plus humbles, et le retour –

que rien ne garantit comme final – aux premières, au nom d’une capacité, plus savante encore, à dépasser la considération de l’objet : si l’objet dépeint importe peu, les « choses magnifiques » peintes par Véronèse et devenues, comme dit Cézanne, « peinture absolument », méritent autant l’attention esthétique que les objets communs qui peuplent les natures mortes de Chardin :

« ... les nobles surfaces de degrés de marbre éclaboussées à tout moment d’un éclair de soleil glauque [...], à l’utile leçon de Chardin, reçue autrefois, ajoutaient celle de Véronèse. Et puisque à Venise ce sont des œuvres d’art, les choses magnifiques, qui sont chargées de nous donner les impressions familières de la vie, c’est esquiver le caractère de cette ville, sous prétexte que la Venise de certains peintres est froidement esthétique dans sa partie la plus célèbre [...] qu’en représenter seulement les aspects misérables, là où ce qui fait sa splendeur s’efface, et pour rendre Venise plus intime et plus vraie, de lui donner de la ressemblance avec Aubervilliers. Ce fut le tort de très grands artistes, par une réaction bien naturelle contre la Venise factice des mauvais peintres, de s’être attachés uniquement à la Venise, qu’ils trouvèrent plus réaliste, des humbles campi, des petits rii abandonnés. »¹⁰

Mais l’opinion selon laquelle « l’objet importe peu » n’est elle-même nullement à l’abri d’un nouveau dépassement, qu’on voit assez (trop) bien à l’œuvre dans l’art contemporain. Dans ce « renversement continu du pour au contre », qui gouverne largement les mouvements du goût, chacun croit l’emporter sur chacun, et je ne conçois aucun juge suprême et impartial qui soit extérieur à la spirale et qui puisse en prononcer le « dernier mot ». Le seul dernier mot me semble revenir au constat relativiste, qui n’est pas, lui (sauf si je me trompe), un jugement de goût, et qui reconnaît la légitimité de chaque appréciation, selon ses propres critères. Et ce que le relativisme esthétique est en droit de réclamer (poliment) de chaque jugement, c’est qu’il apprenne à exposer ses motifs, s’il en a, sans trop ignorer ou mépriser les motifs contraires, et à se situer soi-même dans ce que Pascal, de nouveau, appellerait son *ordre*.

1.

National Gallery, Londres (*planche 1*). La date précise n’en est pas certaine, mais nécessairement antérieure à la chute du clocher de la Carità (1741), et les historiens remontent plus volontiers aux années 1726-1730, soit assez tôt dans la carrière du peintre, qui vécut de 1697 à 1768. Si chef-d’œuvre il y a, il relève assez typiquement de ce qu’on a appelé à propos, je crois, du *Cid*, « l’heure du premier chef-d’œuvre ».

2.

Voir K. Baetjer et J.G. Links, *Canaletto*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1989, p. 144.

3.

Par exemple le *Rio dei Mendicanti*, Cà Rezzonico (c. 1723), pour le capharnaüm de baraques (sans doute un *squero*, atelier de réparation de gondoles) et de linges pendus qui en occupe la partie droite ; on connaît, plus généralement, le goût du peintre pour les effets de couleur, et de matière, des murs aux crépis dégradés.

4.

1830, musée du Louvre.

5.

1878, Cambridge, Fitzwilliam Museum.

6.

Et qu'on retrouve sous l'autre angle dans une autre toile, à peu près contemporaine, *Le Grand Canal, de S.M. della Carità vers le bassin de San Marco* (coll. Windsor Castle ; il en existe plusieurs répliques, autographes et autres), qui montre l'église de face, avec, sur sa gauche, la maison toujours collée au campanile et révélant sa porte d'entrée sur la place.

7.

Voir plus haut « Quelles valeurs esthétiques ? », et « Relations axiologiques ».

8.

Pensées, éd. L. Brunschwig, fr. 327-337.

9.

Nathalie Heinich, *Le Triple Jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998.

10.

À la recherche du temps perdu, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. IV, 1989, p. 205. Cette critique semble tomber assez spécifiquement sur un tableau comme *La Cour du maçon*, mais Proust ne mentionne apparemment jamais Canaletto, sinon dans un avant-texte du pastiche des Goncourt (*ibid.* p. 756 et 1370), où son nom, cité à la faveur d'une analogie entre la coupole de l'Institut et celle de la Salute, est biffé au profit de celui de Guardi – substitution maintenue dans le texte final (p. 288). Canaletto, je l'ai rappelé, illustre en fait aussi bien, et alternativement, les deux styles de « vedute » vénitiennes que Proust oppose ici.

Le regard d'Olympia¹

La « citation » d'*Olympia* dans le portrait de Zola par Manet¹ appartient à une vaste galaxie générique ordinairement désignée par des locutions telles que « peinture dans la peinture », « tableau dans le tableau »², ou parfois, improprement³, « tableau en abyme ». Elle y occupe une place très particulière, mais il convient, pour la situer, de baliser rapidement l'ensemble de ce champ, non pas d'un point de vue historique ou thématique qui a déjà été largement illustré, mais d'un point de vue théorique, et plus précisément de celui d'une (très élémentaire) sémiotique de la représentation picturale.

Un tableau présent dans un autre tableau peut fort bien, par un paradoxe facile mais très marqué, n'y être pas visible, soit parce que sa surface peinte y reste trop floue, comme la plupart des toiles représentées dans *L'Enseigne de Gersaint*, soit plus radicalement parce qu'il est vu de dos et ne montre que son envers ; c'est le cas dans *Les Ménines*, ou dans *L'Autoportrait dans l'atelier* de Rembrandt. Le châssis à nu sur fond de toile est après tout un assez bel objet, et l'on comprend que bien des peintres se soient plu à le dépeindre, toute affectation ou complaisance professionnelle mises à part⁴. Mais dans ces deux cas, la question de l'identification du tableau, et *a fortiori* de son sujet, se trouve évacuée par défaut ; ou, si l'on préfère, le peintre y représente un tableau sans représenter ce que représente celui-ci – si tant est que l'envers d'une toile mérite le nom de tableau. Une troisième esquivé serait de représenter, de face et sur son chevalet, une toile encore vierge : je n'en connais pas d'exemple (la toile de *L'Atelier* de Vermeer est déjà partiellement couverte) ; il en existe sans doute, puisque « tout ce qui peut être est », mais, sauf geste conceptuel ou hyper-minimaliste, une toile vierge n'est pas (encore) un tableau.

Visible *comme tableau*, l'œuvre représentée peut être « réelle » (c'est-à-dire préexistante) ou « imaginaire », c'est-à-dire en fait produite *ad hoc* sur la toile même qui est censée la représenter. Je ne vais pas m'attarder sur ce dernier cas, dont ne relève pas en principe

notre *Olympia* (quoique – j’y reviendrai), mais on doit y introduire une nouvelle distinction : un tableau-dans-le-tableau imaginaire peut être implicitement référé à l’auteur, ou à un autre artiste clairement reconnaissable, ou laissé dans une relative indétermination. Le médium de ces attributions implicites est évidemment stylistique, au sens large de ce terme qui en critique d’art peut englober des traits thématiques : le tableau second⁵ dans *L’Atelier du peintre* de Courbet est de sujet (un paysage comtois) et de facture également *unmistakable*. Lorsque l’identification est plus vague, elle ne peut être tout à fait nulle, puisqu’un tableau visible relève toujours nécessairement d’un genre (la marine dans *La Lettre d’amour* de Vermeer) ou d’une manière (le *Moïse sauvé des eaux*, style Jacob Van Loo, dans la *Lettre* du même). Dans tous ces cas, l’auteur procède donc à un pastiche plus ou moins spécifié ; dans celui qu’illustre Courbet, on pourrait dire qu’il produit deux tableaux dans sa manière propre « naturelle », dont l’un est en quelque sorte *autour* de l’autre ; mais une *manière* peut-elle être tout à fait naturelle, surtout dans ce genre de situation ? « Imaginer » une œuvre de soi est toujours une invite plus ou moins forte à l’autopastiche, c’est-à-dire à une accentuation de ses propres traits, et Chastel n’a pas tort de qualifier le paysage de *L’Atelier* de « super-Courbet ». La question délicate est plutôt celle-ci : peut-on dire que l’on « représente » un tableau qu’en fait on produit pour la circonstance ?

La réponse n’est pas d’ordre empirique, mais conventionnel, et typiquement sémio-logique : la représentation picturale, comme toute dénotation, signifie ce qu’elle est *censée* signifier, indépendamment de ce qu’elle « reproduit » iconiquement. De même qu’aux échecs un médaillon à l’effigie de Monna Lisa peut « représenter » le roi ou le fou si, en cas de perte, la convention en a été passée, de même un très ressemblant portrait d’Hendrijke Stoffels nue vaudra pour une « Bethsabée » si le contrat titulaire le stipule. Et lorsqu’un tableau second imaginaire, parce qu’imaginaire, n’est l’image d’aucun tableau réel (connu), et donc ne reproduit iconiquement *rien*⁶, cela n’empêche pas le tableau premier de « représenter », en cette part de sa surface, un tableau : c’est manifestement ce que le peintre a *voulu* faire, et le spectateur admet sans barguigner qu’il l’a fait. Bref, au second degré comme au premier, rien n’est plus facile ni plus courant que de représenter ce qui n’existe pas, fût-ce à la « ressemblance » de ce qui existe.

Reste le cas des tableaux seconds « réels », dont la piste, on le sait d’avance, nous conduira à notre zolienne *Olympia*. Cette espèce est assez fréquemment, par emprunt au domaine littéraire, baptisée (je l’ai fait) *citation*. L’emprunt n’est évidemment pas littéral, car au sens propre, *citer* suppose *contenir* : comme le montre bien Nelson

Goodman⁷, citer, c'est contenir ce que l'on dénote, et réciproquement. La phrase « E.T. a dit *maison* » dénote et contient le mot *maison*, et elle le peut parce que les objets verbaux sont des *types* idéaux dont les occurrences ou exemplaires (*tokens*) peuvent être insérés littéralement dans n'importe quel contexte : plus exactement, E.T. a proféré une occurrence du mot-type *maison*, dont j'ai placé une autre occurrence, dite « citation », dans ma phrase. Mais un tableau, qui peut certes dénoter (« représenter ») en son sein un autre tableau, ne saurait littéralement le contenir, non plus qu'aucun autre objet – sauf collage, comme lorsque Braque ou Picasso, las de reproduire des titres de journaux, des marques d'apéritif ou des papiers peints, s'achète une bonne paire de ciseaux. Je laisse à son tour cette piste, qui ne nous mène pas à notre objet, et je note cette évidence : de même qu'un tableau imaginaire figure généralement dans un tableau réel par voie de pastiche ou d'autopastiche, un tableau « réel » (préexistant) ne peut y figurer, sauf collage, que par voie de *copie* ou d'*autocopie*.

La « citation » (*lato sensu*) par copie d'un tableau préexistant⁸, du même artiste ou d'un autre, est une pratique aussi vieille, comme on dit généreusement dans ces cas-là, que la peinture elle-même. Je citerai au hasard (même clause), de la seconde espèce, le *Louis XIV* de Rigaud dans *L'Enseigne de Gersaint*, ou la nature morte (Venturi 341) dans *l'Hommage à Cézanne* de Maurice Denis, et de la première, *La Grande Jatte* dans *Les Poseuses* de Seurat. Mais le recours inévitable au procédé de la copie soulève non moins inévitablement d'innombrables questions, dont j'évoquerai les trois plus pertinentes à notre objet.

La première est de nouveau d'ordre sémio-logique : si la représentation passe par le moyen de la copie, quelle différence y a-t-il entre simplement copier un tableau et le représenter ? Physiquement, aucune, et, devant une copie « fidèle » de *La Joconde* ou d'*Olympia*, rien ne permet à la simple inspection visuelle, fût-ce la plus attentive, de décider entre les deux diagnostics (si ce n'est que le second est plus tiré par les cheveux) ; car de nouveau, la différence est conventionnelle, c'est-à-dire qu'elle dépend de la signification, ou pour mieux dire de la définition proposée par le copiste et acceptée par le spectateur. Il suffit que le copiste indique, par exemple en titre : « Copie de *La Joconde*, ou d'*Olympia* », ou, plus simplement, se dispense de toute indication, pour que la copie soit *reçue* comme simple copie (j'exclus pour abrégier la fraude ou bévue critique à quoi l'on pense). S'il veut que sa copie *vaille pour* une représentation, il faut qu'il indique d'une manière ou d'une autre qu'il n'a pas voulu seulement la copier, mais, en la copiant, la représenter, comme on représente le mont Blanc ou un bouquet de pivoines. Cela n'arrive jamais ? C'est bien dommage, et d'ailleurs ce n'est pas si sûr, ou du

moins on n'est pas passé loin. Si, au lieu de se contenter une deuxième fois d'une simple reproduction photographique, Duchamp avait pris la peine, pour l'intituler *LHOOQ rasée*, de produire une scrupuleuse copie de *La Joconde*, ce *ready-made* dérectifié, une fois produit son petit effet, aurait pu être rebaptisé, dans un geste à la fois conceptuel et minimaliste comparable (mais non identique) à celui de Pierre Ménard réécrivant le *Quichotte*, « *La Joconde* de Léonard de Vinci, par Marcel Duchamp ». Cela vaut naturellement pour l'autoreprésentation par autocopie : imaginez Vermeer produisant une réplique fidélissime de sa *Vue de Delft*, et l'exposant sous un titre du genre « *La Vue de Delft* de Jan Vermeer, par Jan Vermeer ».

La différence intentionnelle (conceptuelle) entre les deux actes (*copier* et *représenter*) ne consiste qu'en une signification que le second ajoute au premier, comme « voter (à main levée) pour la proposition du Président » n'est qu'une signification conventionnelle ajoutée, au fait qu'on lève la main, par le moment où on la lève. Mais il convient peut-être de substituer à *copier* le verbe *reproduire*, afin d'élargir la notion, et de réserver sa place à cette autre technique de multiplication, aujourd'hui beaucoup plus répandue, qui est l'empreinte photographique : nous en aurons besoin.

Nous en sommes donc à ce point, que rien de perceptible ne distingue le fait de représenter tel quel un tableau du fait de simplement le reproduire tel quel. La clause *tel quel* introduit (en l'excluant) la considération de deux manières de reproduire (et éventuellement de représenter) un tableau *non tel quel*. Je réserve la seconde, qui consistera en modifications internes ; la première consiste à reproduire, par copie ou par empreinte, un tableau en le situant, comme je suis bien obligé de dire, dans son *cadre*. Une copie d'*Olympia* qui montrerait, en plus du tableau proprement dit, son cadre, au sens littéral et technique du terme, indiquerait par cette addition minimale qu'elle n'est pas censée simplement reproduire, mais bien représenter ce tableau – sans doute parce que l'image du cadre, contrairement à celle du tableau, n'est pas référée à un propos de « copie », mais bien de représentation, même si le mode de production est identique. Mais l'addition n'est généralement pas aussi minimale, puisque (pour sortir un peu des hypothèses fictionnelles) la plupart des représentations de tableaux sont insérées dans des tableaux représentant des objets (des lieux) beaucoup plus vastes, tels que salons, ateliers, galeries ou musées, qui de ce fait en contiennent souvent plus d'un, voire un très grand nombre. Une conséquence presque inévitable en est que les tableaux ainsi (pour le coup) clairement *représentés* le sont en dimensions réduites, parfois dans une perspective oblique, et parfois aussi de manière partielle.

Les Poseuses illustrent avec éclat ces trois possibilités dans leur

représentation de *La Grande Jatte*. La représentation la plus démonstrative me semble être celle de la nature morte du Maître dans l'*Hommage à Cézanne* : le tableau n'est pas, comme d'ordinaire, représenté en passant, simplement parce qu'il se trouve être présent dans le lieu dépeint : il trône au premier plan, sur un chevalet d'apparat, dans un cadre luxueux, entouré de ses admirateurs. On vous le *montre*, et vous ne risquez pas de le manquer. Mais il n'est pas complet, car les deux mains de Sérusier, en position, dit-on, de commentateur, en masquent à peu près un quart. La marine de *La Lettre d'amour* est plus intégrale, et davantage encore le portrait du père de l'artiste dans l'*Autoportrait* de Cambiaso⁹.

Le deuxième type de modification est aussi la deuxième conséquence du recours ordinaire à la copie : une copie manuelle n'est jamais parfaitement fidèle (une reproduction photographique non plus, mais pour d'autres raisons, inhérentes à la technique de l'empreinte photonique, sauf retouches manuelles). On n'en finirait pas de scruter les modifications internes ainsi introduites dans les représentations picturales de tableaux *in situ*, et de s'interroger sur leur caractère volontaire ou involontaire. Je laisse entièrement de côté le champ, aujourd'hui fort encombré, des *variations*, illustré entre autres par Picasso et Lichtenstein : ces fantaisies parodiques sur l'œuvre d'autrui ne se présentent pas comme des représentations. Je laisse également la question des *répliques* (par autocopie) *modifiées*, ou *versions*, pratique fort ancienne dont l'œuvre de Chardin, entre autres, offre de nombreuses illustrations : même parfaitement fidèle, une réplique n'est pas (fonctionnellement) une représentation, mais une simple duplication. Encore moins ce que j'appellerai pour faire vite un *remake*, c'est-à-dire une nouvelle version produite, non par copie d'un tableau préexistant, mais par reprise à nouveaux frais du même motif, cathédrale de Rouen ou montagne Sainte-Victoire¹⁰ – sinon pour observer que ce cas est le seul d'où soit en principe exclue la peinture non figurative.

La troisième conséquence, justement, ne peut se présenter qu'à propos de peinture figurative. Quand Cézanne, pour un vingtième tableau sur le même motif, plante son chevalet devant la montagne Sainte-Victoire, il est clair que ce tableau ne représentera (même s'il lui « ressemble » beaucoup) aucun des dix-neuf qui l'ont précédé, et non moins clair qu'il représentera à son tour, comme ses dix-neuf prédécesseurs, la Sainte-Victoire elle-même (c'est la définition du *remake*) ; quand Chardin produit, par copie du premier, un deuxième *Bénédictité*, identique ou légèrement différent, nous savons que ce tableau ne représente nullement le précédent, mais bien, à sa façon, leur objet commun : une mère et (je suppose) ses deux enfants autour

d'une table servie, l'un des enfants, agenouillé, ayant les mains jointes pour la prière. La coexistence d'un procédé par copie (du tableau) et d'un effet de représentation (du motif) illustre un trait sémiotique général, qui est la capacité de certaines formes de dénotation à la *transitivité*.

Cette question est complexe, et je ne suis pas sûr d'y voir absolument clair, mais il me semble que le critère, s'il y en a un, est dans la distinction entre *usage* et *mention*. Dans une phrase comme « *Paris* est une grande ville », le nom *Paris* est *employé*, de manière transitive, pour ce qu'il nomme (la ville) ; dans « *Paris* a deux syllabes », ce nom est *mentionné* (cité) pour ce qu'il est sur le plan phonétique. Il y a aussi des cas mixtes ou ambigus. Si je déclare tout de go, dans une conversation, « Le cœur a ses raisons, que la raison ignore », cette citation peut n'avoir d'autre fonction que d'exprimer à mon tour, après Pascal, cette opinion ; mais si je dis « Pascal a dit "Le cœur a ses raisons, etc." », on peut, selon les contextes, supposer que je cite (seulement) la phrase de Pascal, ou que (en outre) je la prends à mon compte. Ce cas ambigu me semble illustré, en peinture, par le tableau-dans-le-tableau. Au premier degré, la grande surface oblique, à la gauche des *Poseuses*, représente (partiellement) le tableau *La Grande Jatte*, et ce degré-là est tout à fait inévitable, mais seulement pour qui *reconnaît* ce dernier tableau. Un spectateur ignorant ou amnésique pourrait se demander s'il ne s'agit pas d'une baie à encadrement très spécial, par laquelle on apercevrait le paysage « réel » de la Grande Jatte. Pour éviter au moins le reproche de perversité gratuite, je rappelle que le *Portrait de Zacharie Astruc* par Manet pose un problème de ce genre : à la droite du modèle, derrière une table, s'ouvre un arrière-plan en profondeur, à la hollandaise, dont on ne sait trop s'il s'agit d'un tableau (et en ce cas, de qui ?), d'un miroir, ou d'une porte ouverte. Françoise Cachin tranche en faveur de la première hypothèse, mais le fait qu'il y ait discussion confirme l'ambiguïté (générale) de ce type de situations : l'incontestable fragment de *La Grande Jatte*, dans *Les Poseuses*, peut aussi fonctionner comme une représentation de la plage de la Grande Jatte. Un spectateur qui ignorerait ou aurait oublié ce tableau pourrait, en examinant *Les Poseuses*, se faire une certaine idée de ce paysage, idée plus fragmentaire mais parente de celle que lui en donnerait l'original. Et en observant le portrait « second » de Cambiaso père, je peux me faire une idée de ce personnage, suffisante par exemple pour trouver, comme Bouvard et Pécuchet, ce portrait « ressemblant ». Bref, la représentation d'un tableau peut fonctionner de surcroît, transitivement, comme représentation de ce que représente ce tableau¹¹, comme une citation peut, transitivement, exprimer de surcroît l'opinion du citeur, même si la légitimité de

cette interprétation de la part de l'auditeur ou du lecteur est généralement indécidable.

L'*Olympia* inscrite dans le portrait de Zola, dont il me reste heureusement peu à dire, appartient clairement à cette espèce : c'est un tableau réel représenté dans un autre tableau du même peintre, et qu'on peut utiliser transitivement comme représentation du sujet du tableau second, en l'occurrence, « Olympia » elle-même. Mais « clairement » ne signifie pas toujours « simplement ». En effet, et pour rappeler très vite quelques faits bien connus quoique peu sûrs, le *Portrait* ne représente pas directement *Olympia*, mais apparemment plutôt (et partiellement : manque l'extrémité de droite, avec son chat noir) une photographie en noir et blanc, non pas même du tableau, mais plutôt d'une gravure faite entre-temps d'après le tableau, et, en un point mal déterminé de cette chaîne de représentations transitives, une ou deux modifications (j'y reviens) sont intervenues. D'autre part, le tableau original représentait la mythique Olympia sous les « traits » du modèle Victorine Meurent, déjà présente dans *Le Déjeuner sur l'herbe*, mais non pas exactement comme Rembrandt représente Bethsabée sous les « traits » d'Hendrijke, car ce nu n'est devenu *Olympia* qu'à l'occasion de sa mémorable exposition au Salon de 1865, ainsi baptisé vraisemblablement par Astruc, si bien que le tableau change de statut iconologique et sémiologique deux ans après son achèvement : d'abord portrait effectif de Victorine nue, ou de Victorine nue « en » courtisane anonyme, il devient portrait putatif d'un personnage imaginaire qui n'est ni biblique (Bethsabée) ni mythologique (Flore), et qui n'est en somme rien d'autre qu'un nom¹². L'hypothèse de la photographie (dont rien n'atteste l'existence) tient à ce qu'aucune des gravures connues n'a cette dimension, et à ce que le graphisme y est comme empâté par la reproduction intermédiaire. L'hypothèse de la gravure (excluant une photographie directe du tableau) tient à ce que l'*Olympia* du Zola porte une « boucle » au front, comme sur les deux eaux-fortes exécutées en 1867, et dont la deuxième ornaît la brochure de Zola sur Manet. On ne sait apparemment rien des motifs de cette étrange addition. La deuxième modification, beaucoup plus clairement significative, n'intervient qu'au stade du *Portrait* : c'est le regard oblique de la jeune femme, qui semble dirigé vers l'écrivain comme pour le remercier du soutien qu'il avait manifesté à son ami peintre, et particulièrement à l'occasion du fameux scandale. Pour ces deux raisons au moins, l'*Olympia* du *Portrait* est une réplique à variante, une nouvelle version du tableau original, et partiellement en vertu (peut-être) d'une photo *retouchée*¹³.

Il n'est pas rare qu'un personnage soit représenté détournant le regard, évitant donc celui du peintre, puis du spectateur : c'est par

exemple le cas de la jeune femme (Berthe Morisot) du *Balcon* ; mais Berthe regarde droit devant elle, c'est son visage qui est légèrement détourné¹⁴. L'Olympia du Zola (je n'ose dire l'Olympia de Zola) reste le visage face au spectateur, seul le regard glisse vers la droite, mimique paradoxalement plus expressive, comme chacun le sait d'expérience. Je n'ai aucune raison de me démarquer de l'interprétation classique de celle-ci, mais je veux souligner son caractère *métaleptique* : la jeune femme du *Balcon* regarde évidemment un objet que nous ne voyons pas, et qui est, quoique hors champ, dans l'univers de ce tableau, disons la rue, ou une fenêtre d'en face. L'Olympia du Zola regarde un objet que nous voyons, mais qu'elle n'est pas censée voir, puisque l'écrivain n'est pas dans le même tableau qu'elle. C'est cette transgression de la frontière entre l'univers du tableau premier¹⁵ et celui du tableau second que j'appelle ici (comme tout le monde) *métalepse*. C'est elle qui donne à ce tableau-dans-le-tableau son statut si particulier, comme si, *mutatis mutandis*, un Maître d'autrefois, au lieu d'introduire un anachronique donateur dans la diégèse d'une *Adoration des Mages*, avait inscrit ce tableau dans un portrait dudit donateur, et gratifié celui-ci d'une œillade oblique de la Vierge. Je ne connais aucun exemple d'une mise en scène aussi indiscrete¹⁶, et de toute façon, si l'on songe à la personnalité supposée de notre héroïne et au rôle idéologique de son chevalier servant, la comparaison n'est pas du meilleur goût. Mieux vaut sans doute imaginer, dans cette lignée très hypothétique, et en même fonction, une Monna Lisa inscrite dans un portrait de Duchamp par Léonard, qui lui doit bien cela. Selon la plaisanterie populaire, on saurait enfin pourquoi elle sourit.

1.

Février 1868, musée d'Orsay (*planche 2*). Sur ce tableau en général, voir T. Reff, « Manet's portrait of Zola », *Burlington Magazine*, CXVII, 1975 ; et F. Cachin, notice dans le catalogue de l'exposition Manet, Paris, Grand-Palais, 1983, Éd. de la Réunion des musées nationaux.

2.

Voir entre autres A. Chastel, « Le tableau dans le tableau » (1964), in *Fables, formes, figures*, Paris, Flammarion, 1978 ; J. Lipman et R. Marshall, *Art about Art*, New York, Dutton, 1978 ; et P. Georgel et A.M. Lecoq, *La Peinture dans la peinture*, Paris, A. Biro, 1987.

3.

Improprement, parce que la mise en abyme *stricto sensu* suppose que l'image contenue soit une réduction (plus ou moins) fidèle du tableau contenant – et donc, en principe, ainsi à l'infini.

4.

Roy Lichtenstein a peut-être tiré l'échelle (et le pinceau) sur cet objet emblématique, comme sur quelques autres, avec ses *Stretcher Frame with Cross Bars* de 1968, où il le représente dans sa technique habituelle de fausses trames typographiques.

5.

J'entendrai désormais par là le tableau contenu, à quelque espèce qu'il appartienne, et par « tableau premier » le tableau contenant.

6.

Je n'oublie pas qu'un tableau « imaginaire » peut, lui, représenter un objet réel (c'est peut-être le cas du paysage comtois de *L'Atelier*), et j'aborderai ce troisième degré à propos de tableaux seconds « réels ». Il peut aussi représenter Vénus, la Vierge, une licorne, un paysage de fantaisie.

7. « Some questions concerning quotation », *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett, 1985, p. 41-56 ; trad. fr. « Quelques questions concernant la citation », in *Manières de faire des mondes*, Nîmes, J. Chambon, 1978.
8. J'ignore absolument si ce cas est plus ou moins fréquent que le précédent, mais, comme toutes les questions oiseuses, celle-ci finira bien par trouver réponse.
9. Luca Cambiaso, *Autoportrait de l'artiste peignant le portrait de son père*, Offices ; v. Chastel, p. 74 ; j'ignore si ce portrait est préexistant ou non.
10. Le statut de ces deux exemples n'est d'ailleurs pas identique : le premier constitue une « série » beaucoup plus motivée. Rien n'interdit d'ailleurs à un peintre de produire un *remake* d'une œuvre d'un autre peintre, comme (si l'on veut) la *Moderne Olympia* de Cézanne ; ni d'ailleurs à deux ou plusieurs peintres de travailler en même temps sur le même motif, comme Monet et Renoir à la Grenouillère, en (si j'ose dire) *double make*. Il est clair qu'il faut relativiser et gradualiser l'opposition entre réplique et *remake*, mais ce n'en n'est pas l'occasion.
11. Même s'il est « imaginaire » : le « super-Courbet » *ad hoc* de *L'Atelier* peut fonctionner comme représentation fidèle d'un paysage comtois.
12. Je néglige pour abrégé le fait qu'*Olympia* est en outre et à sa manière un *remake* variationnel de la *Vénus d'Urbino*.
13. Pour tout simplifier, il existe une photo par Zola lui-même de son portrait par Manet, ou plus exactement d'une partie de son appartement de la rue de Bruxelles où figure ce tableau, évidemment muni de son cadre ; la reproduction de l'*Olympia* y est à peu près imperceptible ; v. F. Émile-Zola et Massin, *Zola photographe*, Paris, Denoël, 1979, p. 180.
14. Le personnage peut aussi regarder le spectateur de face tout en détournant son visage en (quasi) profil : voyez entre autres le *Portrait d'homme* du Titien à la National Gallery de Londres.
15. Je rappelle au passage que le lieu n'en est pas certain ; le certain est qu'il ne s'agit pas du domicile de Zola.
16. Ce serait à peu près le cas de la *Madone au chanoine Van der Paele* de Jan Van Eyck, si l'on y tenait la Vierge à l'enfant pour une statue (polychrome) ; mais cette hypothèse n'a aucune (autre) justification.
- I. *Mimesis et Semiosis. Miscellanées offertes à Henri Mitterand*, Paris, Nathan, 1992.

Pissarro à L'Hermitage

Les vues de Pontoise et de ses environs immédiats, chez Pissarro, se répartissent sur quelques sites assez divers : rares panoramas d'ensemble, jardins privés ou public, quais de l'Oise avec ou sans ponts, avec ou sans péniches, avec ou sans la silhouette de l'usine Chalon de Saint-Ouen-l'Aumône, ou menues scènes de la rue, moins urbaines que villageoises, ou du moins *bourgeoises*, au sens où Pontoise est alors moins une ville qu'un bourg semi-rural¹. Mais le motif qui me retiendra correspond apparemment à une figure dominante, la plus ancienne si j'en crois les catalogues, et aussi la plus constante sur un laps d'une quinzaine d'années. Son site le plus typique est à coup sûr le quartier de L'Hermitage, où Pissarro a séjourné plusieurs fois, et en plusieurs domiciles, de 1867 à 1880², mais deux ou trois lieux d'ailleurs fort proches, comme les Pâtis, dans la petite vallée de la Viosne, Chaponval ou Valhermeil, au bord de l'Oise un peu en amont de L'Hermitage, présentent une structure comparable et ont également « posé », après coup, pour quelques variations sur le même thème.

Cette structure apparaît donc dès les premières toiles pontoisiennes, qui s'attachent au paysage dit du « fond de L'Hermitage » – le premier logis de Pissarro, en 1867, se trouvait dans la rue fort ancienne qui porte ce nom. Ce hameau administrativement rattaché à Pontoise occupe en effet, au nord-est de la ville, en suivant un vallon généralement à sec, l'espace qui s'étend entre le bord méridional du plateau du Vexin et la rive droite de l'Oise. Le « fond » en question est l'extrémité nord de ce vallon, après quoi s'élève, de manière assez abrupte, la montée au plateau. Le fond de L'Hermitage est donc typiquement un paysage en contrebas, où les maisons du village s'alignent au pied de ce qu'on peut considérer, selon, comme une colline ou un coteau. Pour le saisir le plus clairement dans cette situation, le peintre se poste généralement sur une contre-pente qui le surplombe légèrement, sans doute sur l'autre versant dudit vallon – l'urbanisation ultérieure de ce site en rend aujourd'hui la structure un

peu moins lisible, et la reconstitution plutôt conjecturale. Le hameau est ainsi doublement dominé, par la (faible) hauteur d'où le perçoit le peintre, et que le spectateur ne peut qu'induire de cet effet de plongée, et par le coteau un peu plus escarpé qui s'élève par-derrière. La fonction de cette contre-pente est assez évidente : si le terrain entre le peintre et son motif était horizontal, comme il peut arriver entre falaise et rivage³, le surplomb du coteau pourrait être, au moins en partie, masqué par la ligne des maisons elles-mêmes, et de ce fait sensiblement diminué. C'est ce qui se passe dans *L'Hermitage à Pontoise*⁴, où le peintre s'est placé de plain-pied, à toucher les premiers jardins (potagers et vergers) du village : à part l'extrémité gauche, où un sentier s'élève davantage entre champ et bosquet, la ligne d'horizon dépasse à peine celle des maisons, au-dessous même de la plus haute d'entre elles ; aux couleurs près, la pente de la colline se confond presque avec celle des toits, ce qui évacue à peu près complètement l'impression d'encaissement, d'autant que la perspective plus profonde fait paraître l'arrière-plan plus lointain : sans le témoignage des autres vues, on pourrait supposer qu'il s'agit d'une colline assez élevée, mais située à plusieurs centaines de mètres à l'arrière du village. Mais c'est à ma connaissance la seule occurrence de ce dispositif aplanissant⁵ : toutes les autres toiles dramatisent au contraire le site en accentuant l'effet de relief, souligné par la présence au premier plan d'une amorce de la contre-pente (*Vue de L'Hermitage, Côte du Jallais, Pontoise*⁶) ou de la courbe d'un sentier descendant vers le hameau, comme dans *La Côte du Jallais, Pontoise*⁷. Ce dernier, que P. et V. tiennent pour « peut-être le chef d'œuvre du groupe »⁸, donne apparemment la vue la plus ample – décalée vers la gauche par rapport au groupe de maisons, comportant la plus grande hauteur de ciel (à peu près un tiers de la toile) et la plus grande amplitude de ligne de crête – jusqu'à silhouetter, si je ne m'abuse, sur la gauche et entre deux couples de peupliers, le très caractéristique clocheton Renaissance de l'église Saint-Maclou, seul élément visible en ce point de la ville elle-même (j'ignore à vrai dire si cette silhouette est, ou était alors, effectivement visible du point où le peintre est censé se trouver ; mais il pouvait évidemment, comme bien d'autres, tricher sur la perspective pour montrer ce qu'en fait il ne voyait pas). Un effet d'espace comparable se trouve à la même époque (1868), mais sur un site différent – quoique peu éloigné –, dans *Paysage aux Pâtis, Pontoise*⁹ ; le hameau des Pâtis se trouve dans la vallée de la Viosne, au nord-ouest de Pontoise, et le point de vue surplombant est une colline près d'Osny, orientation qui exclut toute vue de la ville ; contrairement au vallon de L'Hermitage, la Viosne est un véritable cours d'eau, qui s'agrémentait alors de quelques moulins, mais la perspective ici adoptée le dissimule, ce qui contribue à assimiler les

deux sites.

Paradoxalement, la vue la plus resserrée, dans cette première série¹⁰ pontoisienne, est le motif de la toile la plus vaste en dimensions, *Les Coteaux de L'Hermitage, Pontoise*¹¹, où le sentier de premier plan, plus développé que dans *La Côte du Jallais, Pontoise*, serpente jusque entre les maisons du village, qu'il semble ouvrir à l'avancée du spectateur ; s'il fallait choisir, sans quitter cette période, le tableau le plus typique du thème qui nous occupe, ce serait peut-être celui-ci, dont la franchise et la fraîcheur (deux propriétés d'ailleurs communes à toutes ces pièces) éclatent dès l'entrée de la salle réservée, au Guggenheim, à la collection Tannhauser. Ce thème, dont j'ignore évidemment quel est le degré de conscience chez notre peintre, c'est celui de ce que j'appellerais volontiers le *paysage intime*. Je n'entends évidemment pas par là un paysage intérieur, métaphore « choisie » de l'intériorité d'une « âme », comme celui que figurait et illustrait la suite des *Fêtes galantes* ; c'est là un paysage parfaitement extérieur, mais qui présente – c'est-à-dire, bien sûr, qui semble présenter – une qualité d'invite, qui en fait un site d'élection pour ce que Bachelard appelle la « rêverie d'intimité »¹². Le fait qu'il s'agisse, non d'un site désert ou sauvage, mais d'un village bâti, contribue largement à cette impression : dans toutes ses versions, et spécialement dans celle-ci, ce vallon de L'Hermitage est habité, et le spectateur peut s'imaginer chez soi, ou du moins accueilli, dans une de ces maisons qui ne sont apparemment ni des fermes isolées ni des demeures bourgeoises (comme il commençait alors à s'en construire un peu plus bas, dans la nouvelle, toute rectiligne, tout horizontale et plutôt résidentielle rue de L'Hermitage, que Pissarro habiterait lui-même un peu plus tard), mais des habitations rustiques sans âge (la plupart datant du début du siècle), proches à presque se toucher, entre lesquelles l'espace se resserre et ménage une contiguïté familière que ne connaissent ni les rues de villes ni les étendues rurales à habitat dispersé. Le village-en-contrebas redouble cette impression d'intimité par sa situation resserrée, « circonvenue », comme dira Proust, de toutes parts, qui motive en quelque sorte la proximité par l'impossibilité apparente de s'étendre davantage : un tel habitat se trouve en quelque sorte heureusement (pour l'imaginaire) empêché d'expansion, condamné à l'immobilité. Ce creux, moins « de verdure » solitaire « où chante une rivière » (on croit pourtant l'entendre) que d'habitation protectrice et chaleureuse, est évidemment une image renouvelée du nid, et de la grotte¹³, et donc du giron maternel : l'intimité qu'il m'évoque n'est pas la mienne, celle que je contiens et dont je cherche à m'échapper, mais (au contraire ?) celle où je me souviens d'avoir été contenu, et que j'aspire apparemment à retrouver. Pour emprunter de nouveau à Bachelard, cette rêverie d'intimité est

par excellence une « rêverie du repos » – mais d'un repos hors de soi, dans le refuge d'une altérité accueillante : à peu près l'antithèse de ce qu'on nomme ordinairement le *sublime*. Mais suffit pour cette psychanalyse de bazar, ou plutôt d'épicerie de village, que je me garderai d'attribuer au peintre lui-même.

Je n'ai considéré jusqu'ici que les toiles de cette première période pontoisienne (1866-1868), que Brettell appelle la période du « formalisme réaliste ». Cette dernière expression peut sembler paradoxale, mais elle ne manque pas à mes yeux d'une certaine justesse. Cet effet tient, me semble-t-il, à la façon dont la fermeté, la robustesse du toucher (que les critiques du temps, à commencer par Zola¹⁴, n'ont pas manqué de remarquer) souligne la « grammaire », comme disait au début du siècle le peintre et théoricien Le Carpentier¹⁵, d'un paysage si opportunément construit, et si fortement structuré par l'étagement lisible des plans et des niveaux, et par l'agencement des volumes : ce que Théodore Duret exprimera à sa façon, un peu plus tard, en parlant du caractère « absolument assis » des tableaux de Pissarro, qualité qu'il attribuait à son « sentiment intime et profond de la nature » et, comme Zola, à sa « puissance de pinceau »¹⁶. La touche est certes pour beaucoup dans cet effet, mais davantage encore le choix et l'accentuation d'un tel type de paysage : rien sans doute n'*assied* mieux un site qu'un groupe de maisons à sa base, fussent-elles de guingois, et disposées comme ici à la va-comme-je-pousse : la géométrie sensible s'exerce plus heureusement sur l'apparent désordre rustique que sur le quadrillage régulier des édifices industriels. C'est en cela, sans doute, que le « réalisme » contribue paradoxalement à la promotion de la forme : la vision analytique de Corot accentuée, et comme virilisée, par une touche à la Courbet – je ne suis d'ailleurs pas certain que le premier ait toujours besoin du renfort du second pour annoncer le troisième (en date) : *Les Maisons de Cabassus à Ville-d'Avray*¹⁷ n'ont guère à envier, ni pour le motif, ni pour la manière, au Pissarro de la première période de L'Hermitage, évident chaînon non manquant entre Corot et Cézanne – ou, si l'on veut embrasser davantage, entre Poussin et Braque : le « Poussin de l'impressionnisme », que Maurice Denis¹⁸ trouvera justement chez Cézanne, est à mon avis déjà là, et grâce à l'accord manifeste entre un site et une vision. Mais il nous faut encore considérer quelques échos de ce motif dans les périodes suivantes, qui s'échelonnent pour l'essentiel entre 1872 et 1884 – la coupure, selon moi décisive, entre 1868 et 1872 tenant à un départ pour Louveciennes, haut lieu de l'impressionnisme, en mai 69, puis à un exode d'abord à Montfoucault dans la Mayenne, puis à Londres, pour cause de guerre.

La période 1872-1873, que Brettell qualifie de « période

pontoisienne classique », apparemment par référence aux échos poussiniens que l'on peut trouver dans le propos d'ensemble de la série des *Quatre Saisons*¹⁹, comporte apparemment peu de vues du fond de L'Hermitage, et davantage du plateau du Vexin ou des bords de l'Oise, paysages par définition moins accidentés. Les trois premières *Saisons* présentent même une hauteur de ciel, des deux tiers, assez rare chez Pissarro, et qui évoque davantage Monet, ou plus encore un Boudin où le rôle de la plage, au ras du bord inférieur, serait tenu par l'étendue horizontale des terres cultivées. Mais *L'Hiver* représente un village vu en légère plongée, et *Pontoise*²⁰ et *La Sente de justice*²¹ procurent deux vues de la ville elle-même, sans doute prises à peu près du même point, également en plongée sur le clocher, cette fois, de l'église Notre-Dame, et *Le Jardin de la ville, Pontoise*²² souligne la dénivellation très marquée (à cette échelle) entre l'esplanade inférieure, d'où émergent encore le même clocher de Notre-Dame, et le petit belvédère escarpé de ce jardin que Julien Green qualifiera justement de « mystérieux »²³. Pontoise, établie depuis des siècles à la fois au bord du plateau, à ses pieds et, autant que faire se peut, sur ses pentes parfois un peu raides, ne manque certes pas de relief, et Pissarro, qui n'en a pas abusé, préférant apparemment des sites plus rustiques, en a pourtant quelquefois tiré parti pour des vues urbaines à plusieurs étages ; la plus remarquable est sans doute celle du *Parc aux Charrettes, Pontoise*²⁴, qui donne à Saint-Maclou, prise de profil et en contre-plongée, un élancement fort avantageux (la « réalité » est aujourd'hui un peu moins spectaculaire, mais cet escarpement répond bien à mes propres impressions passées, qui se situent, dans le temps, à peu près à mi-chemin). Une vue panoramique sensiblement plus tardive, peut-être la dernière de toutes avant le départ pour Éragny, *Vue de Pontoise*²⁵, prise d'assez loin à l'ouest, montre au contraire l'église en semi-contrebas de la partie supérieure du bourg, dissimulant l'à-pic d'où elle domine en fait le bas de sa ville et le cours de l'Oise.

Mais j'ai un peu débordé mon objet. C'est surtout à partir de 1875 que Pissarro revient à notre site du fond de L'Hermitage, par exemple avec *Coteau de L'Hermitage, Pontoise*²⁶, *Le Sentier du village*²⁷, ou *L'Hermitage, Pontoise*²⁸, dont le thème (le hameau au pied de sa colline) est identique à celui des années 67-68, mais dont la facture est sensiblement plus marquée de la manière impressionniste dont Pissarro s'était imprégné dans l'intervalle au contact de Monet et de Sisley : la touche est plus libre, les à-plats réguliers, souvent au couteau, qui semblaient parqueter les surfaces de sol ont fait place à des coups de pinceau plus légers. La « grammaire » du paysage s'efface, ou au moins se dissimule derrière le (nouveau) style du peintre, qui recourt maintenant volontiers à des effets de sous-bois, où

les maisons, moins nettes de forme, et de matière à la fois plus grasse et plus vaporeuse, n'apparaissent plus qu'entre les fûts et les feuillages des arbres qui forment un premier plan très rapproché : c'est le cas du *Fond de L'Hermitage*²⁹, où le profil de la colline se laisse à peine deviner, et de ces trois toiles (entre autres ?) qu'apparente un point de vue très resserré, et de relief plus accentué que jamais : la première, *Le Chemin montant, L'Hermitage, Pontoise*³⁰, peinte selon Brettell³¹ « à mi-hauteur sur le chemin montant à la côte des Bœufs », et où le village semble apparaître dans une brève échappée sur un sentier presque de montagne, est de ton encore estival, ou printanier ; les deux autres, très proches dans l'espace et apparemment dans le temps, sont marquées par une saison d'automne, ou d'hiver, où les silhouettes dénudées de quelques peupliers et arbres fruitiers se dressent devant des toits dont la teinte très vive ne parvient pas à compenser tout à fait la mélancolie de l'ensemble³² : il s'agit de *La Côte des Bœufs, Pontoise*, dit encore *Côtes Saint-Denis à Pontoise*³³ et des *Toits rouges, coin de village, effet d'hiver*, dit encore *Le Verger, Côtes Saint-Denis à Pontoise*³⁴. Ces deux derniers paysages sont d'ailleurs exceptionnellement vides de présence humaine, si ce n'est, dans le premier, deux personnages si fondus dans le taillis du deuxième plan qu'ils semblent s'y dissimuler pour épier avec crainte ou méfiance le peintre au travail, et maintenant le spectateur. Cette tonalité un peu dépressive évoque évidemment certaines toiles composées par l'ami Cézanne vers 1873 à Auvers – qui se situe à quelques kilomètres de L'Hermitage, et dans une situation souvent comparable –, comme *La Maison du Père Lacroix*³⁵, *La Maison du Dr Gachet*³⁶, et surtout, bien sûr, *La Maison du pendu*³⁷, où le relief, plus tourmenté qu'étagé, et même quelque peu renfrogné, n'inspire plus aucune allégresse, et ne suggère aucune chaleureuse hospitalité. Le site semble avoir épuisé ses capacités conviviales, et peut-être pressentir sa future déchéance banlieusarde. Il est apparemment temps de plier bagage, et d'aller s'installer un peu plus loin. Mais il ne me semble pas que Pissarro ait dès lors retrouvé ailleurs la fraîcheur d'inspiration que lui avait communiquée dès l'abord ce site privilégié de L'Hermitage, qui ne survit plus guère, aujourd'hui, que dans son œuvre – et dans quelques mémoires bientôt éteintes.

Je ne dirais donc pas, comme Lucien Pissarro et Lionello Venturi³⁸, que « personne aujourd'hui [en 1939] ne s'apercevrait de la poésie qui émane des coteaux de l'Hermitage si Pissarro ne l'avait révélée : à travers lui ils apparaissent solides, réservés, non sans mystère... ». Le mystère et la poésie s'en sont peut-être flétris aujourd'hui, mais je puis attester qu'ils nous étaient toujours présents en 1939, même sans référence à Pissarro, et encore pour quelques années, durant lesquelles on a davantage détruit que construit dans

ces parages. Ici comme ailleurs, la magie d'une représentation tient à la rencontre heureuse entre les propriétés d'un objet et la sensibilité d'un artiste, et celle de L'Hermitage de Pissarro pourrait devoir autant à L'Hermitage qu'à Pissarro, au génie du lieu qu'à celui du peintre.

1. Outre quelques souvenirs d'enfance, je m'appuie largement sur l'étude très attentive de Richard Brettell, *Pissarro et Pontoise. Un peintre et son paysage*, trad. fr. de Solange Schnall, éd. du Valhermeil, 1991 (abr : Br.) ; la référence la plus complète reste le catalogue raisonné de Ludovic-Rodo Pissarro et Lionello Venturi, *Camille Pissarro, son art, son œuvre*, 2 vol., Paris, 1939 (abr : PV). Je renvoie autant que possible à ces deux ouvrages et, à défaut, au catalogue de l'exposition Pissarro de 1981, Paris, RMN (abr : cat.), ou à celui de *L'Impressionnisme et le paysage français*, Paris, RMN, 1985 (abr : IPF).
2. En 1881, il déménage au quai du Pothuis, son dernier domicile pontoisien, qu'il quittera en décembre 1882 pour Osny, à la lisière nord-ouest de Pontoise, qu'il quittera à son tour et définitivement en 1884 pour Éragny-sur-Epte, près de Gisors.
3. Un effet comparable, mais avec interposition d'un bras de rivière, se trouve exceptionnellement chez Monet (qui n'est pourtant guère porté sur les vues encaissées), dans *Au bord de l'eau, Bennecourt*, 1868: le village éponyme, sur la rive droite de la Seine en amont de Vernon, et vu d'une île qui lui fait face, est figuré au pied d'un coteau qui le surplombe, comme il arrive plus fréquemment encore sur les rives de la Seine que sur celles de l'Oise.
4. 1867, PV 56, Cologne.
5. Une toile plus tardive, *Paysage à Chaponval* (1880, PV 509, Br. 167, Orsay), évite d'ailleurs cet effet bien que prise de plain-pied – mais avec un fort recul qui, comme dans le *Bennecourt* de Monet, empêche la ligne des maisons de masquer celle de la colline, au pied de laquelle au contraire le village semble collé.
6. 1867-68, PV 57, coll. part.
7. 1867, PV 55, Br. 95, MMA (*planche 3*).
8. PV, t. I, p. 20.
9. 1868, PV 61, Br. 130, coll. part.
10. Le mot n'est pas à prendre ici dans son sens strict, comme pour les cathédrales de Rouen chez Monet : Pissarro n'a jamais exposé, ni même, à ma connaissance, envisagé d'exposer ensemble ce groupe de toiles, que n'unit rien d'autre qu'une certaine unité de motif (mais non de point de vue), comme plus tard les Sainte-Victoire de Cézanne.
11. 1867-1868, 1,51 × 2,00, PV 58, cat. 11, New York, musée Guggenheim (*planche 4*).
12. *La Poétique de la rêverie*, PUF, 1965, p. 62, et déjà *La Terre et les rêveries du repos*, Corti, 1948, ch. I, « Les rêveries de l'intimité matérielle ».
13. Les coteaux de L'Hermitage comportaient quelques habitats troglodytiques, apparemment plutôt misérables, et dont le pittoresque facile ne semble pas avoir attiré l'attention de notre peintre (voir Brettell, p. 44-45).
14. Salon de 1866, in *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1991, p. 133.
15. C.J.F. Le Carpentier, *Essai sur le paysage*, Paris, 1817.
16. Lettre à Pissarro, 6 décembre 1873, citée par F. Cachin, Catalogue 1981, p. 38.
17. 1835-1840, Louvre.
18. « Cézanne », *L'Occident*, septembre 1907, cité in Rewald, *Histoire de l'impressionnisme*, nouv. éd., Paris, Albin Michel, 1986, p. 361.

19. PV 183-186, coll. part., Madrid. Ces quatre toiles sont de format très panoramique (55 × 130).
20. 1872, PV172, Br. 39, Orsay.
21. Vers 1872, absent de PV, Br. 40, Memphis.
22. 1874, PV 257, Br. 41, coll. part.
23. *Journal*, 20-7-56, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. V, p. 41.
24. 1878, PV 442, Br. 38, coll. Reeves, New York.
25. 1884, PV 628, Br. 171, coll. part.
26. 1873, PV 209, cat. 27, coll. Durand-Ruel.
27. 1875, PV 310, Br. 97, Bâle.
28. 1878, PV 447, Br. 98, Bâle.
29. 1879, PV 489, Br. 166, Cleveland.
30. 1875, PV 308, cat. 41, IPF 32, Brooklyn.
31. Notice de ce tableau *in* IPF.
32. « À propos de *La Côte des Bœufs*, on peut citer l'allusion de Pissarro à "l'automne et ses tristesses" dans une lettre du 13 octobre 1877 à Eugène Murer » (notice de ce tableau dans le catalogue 1981). Une toile un peu plus tardive, *Le Jardin potager à L'Hermitage, Pontoise* (1878, PV 437, Br. 22, Tokyo), où le peintre manifeste une fois de plus son goût bien connu, et parfois raillé, pour les carrés de choux, dissipe pourtant tout malaise dans une lumière hivernale, ou de printemps précoce, plutôt gaie.
33. 1877, PV 380, Br. 154, Nat. Gal., Londres.
34. 1877, PV 384, Br. 155, Orsay.
35. Venturi 138, Nat. Gal., Washington.
36. Venturi 145, Orsay.
37. Venturi 1833, Orsay.
38. PV, t. I, p. 21.

Matière de Venise¹

Dans l'atelier de la *Recherche*, et encore jusqu'aux épreuves Grasset que Proust corrige sans doute avant l'été 1913, *Un amour de Swann* s'ouvrait sur une page étrange, que voici :

« Il en était de M. et M^{me} Verdurin, comme de certaines places de Venise, inconnues et spacieuses, que le voyageur découvre un soir au hasard d'une promenade, et dont aucun guide ne lui a jamais parlé. Il s'est engagé dans un réseau de petites ruelles qui fendillent en tous sens de leurs rainures le morceau de Venise qu'il a devant lui, comprimé entre des canaux et la lagune, quand tout d'un coup, au bout d'une des "calli", comme si la matière vénitienne au moment de se cristalliser avait subi là une distension imprévue, il se trouve devant un vaste campo à qui il n'aurait pu certes supposer cette importance, ni même trouver de la place, entouré de charmants palais sur la pâle façade desquels s'attache la méditation du clair de lune. Cet ensemble architectural vers lequel, dans une autre ville, la rue principale nous eût conduit tout d'abord, ici ce sont les plus petites qui le cachent comme un de ces palais des contes de l'Orient où on y mène pour une nuit, par un chemin qu'il ne faut pas qu'il puisse retrouver au jour, un personnage qui finit par se persuader qu'il n'y est allé qu'en rêve.

Et en effet, si le lendemain vous voulez retourner à ce campo, vous suivrez des ruelles qui se ressemblent toutes et ne vous donneront aucun renseignement. Parfois un indice vous fera croire que vous allez retrouver et voir apparaître dans la claustration de sa solitude et de son silence la belle place exilée, mais à ce moment quelque mauvais génie, sous la forme d'une calle nouvelle, vous fait brusquement rebrousser chemin et vous ramène au grand canal. Le lecteur obscur d'un journal mondain s'y retrouve chaque jour et s'y est familiarisé avec les noms d'une quantité de personnes qu'il ne connaîtra jamais et qu'ont mises en relief une fortune souvent peu élevée, un titre ou un talent même douteux ; et jamais il n'y a lu le nom de Verdurin. Mais un jour, cherchant une habitation au bord de la mer, il voit plusieurs villas plus vastes que les autres et s'informe. Elles ont été louées par M^{me} Verdurin, pour elle et ses amis. À Versailles l'hôtel est plein ; seul le plus bel appartement, rempli de meubles anciens, semble inhabité ; mais il n'est pas libre, il est loué à l'année par M^{me} Verdurin. À cause de M^{me} Verdurin qui les a retenues d'avance pour elle et ses amis, on ne peut avoir la loge ou la table qu'on voulait à un grand concert ou dans un restaurant des environs de Paris. Et dans ces plans du Paris social que les courriéristes dressent avec un si minutieux détail et à une si grande échelle que souvent cent mille francs de rentes suffisent à y valoir une position pour celui qui les possède, on s'aperçoit que l'espace forcément assez vaste rempli par les Verdurin, qui dépensent de sept à huit cent mille francs chaque année, n'est nulle part mentionné ni prévu. »¹

Si Proust n'avait *in extremis* supprimé cette page, elle contiendrait

l'une des premières mentions, et à coup sûr la première évocation de Venise offerte au lecteur de la *Recherche*, illustration parmi d'autres de la pratique de dislocation qui place, par exemple, la première description de la chambre de Balbec en tête de la section parisienne « Noms de pays : le nom ». Les raisons de cette suppression nous sont inconnues, tout comme celles qui avaient d'abord fait envisager cette ouverture en fanfare. La fanfare, le côté « bravoure », pourrait d'ailleurs suffire à expliquer les deux gestes : Proust aurait d'abord souhaité ouvrir cette section sur une comparaison éclatante, puis il y aurait renoncé parce que trop éclatante. Alden la juge « *preposterous* », c'est-à-dire absurde ; mais, si j'en crois l'étymologie, cette absurdité est celle d'une charrue placée devant les bœufs, véhicule avant sa teneur, ou si l'on préfère, comparé encore inconnu (la situation mondaine des Verdurin) mal éclairé par un comparant textuellement non encore rencontré, et donc tout aussi inconnu, à moins de postuler avec une insolence à la Robbe-Grillet : « tout le monde connaît Venise ». En termes plus proustiens, il s'agit évidemment d'une de ces métaphores jugées « non nécessaires », artificielles parce que tirées de trop loin, non dictées par le contexte et la situation, que Proust critiquait chez les autres et s'efforçait d'éviter lui-même. La parfaite contre-illustration en est offerte par cette phrase d'*Albertine disparue* où le narrateur, pendant son séjour à Venise, évoque « l'Albertine d'autrefois [...] enfermée au fond de moi comme aux “plombs” d'une Venise intérieure, dont parfois un incident faisait glisser le couvercle durci jusqu'à me donner une ouverture sur ce passé »².

Malgré ce « défaut » aux yeux d'une esthétique à cet égard toute classique (la métaphore insuffisamment métonymique ressortissant à ce que la rhétorique classique condamnait sous le nom de « catachrèse »), la comparaison entre la situation mondaine des Verdurin et le *campo* vénitien présentait le grand avantage thématique d'énoncer d'emblée un trait capital de cette situation : son caractère insoupçonné, et pour ainsi dire, cette fois par oxymore, *secret*. Ce caractère paradoxal n'est, à vrai dire, en lui-même, nullement exceptionnel dans la société proustienne, où les différents milieux, et *a fortiori* les différentes coteries, s'ignorent fréquemment les uns les autres, si bien que les hautes relations d'un Swann sont par exemple méconnues, ignorance ou dédain, de la petite bourgeoisie combracienne.

Mais il s'agit là, en général, de méconnaissances relatives et d'ignorances localisées, relevant d'une sorte de provincialisme social, et tenant partiellement à l'hétérogénéité de personnages comme Swann, ou Vinteuil, ou même Charlus, dont les mêmes Verdurin s'imagineront, à La Raspelière, qu'il n'est « que baron ». La « surface mondaine » des Verdurin est au contraire donnée ici comme

méconnue *en général*, et pour ainsi dire dans l'absolu. Ce n'est pas seulement « le lecteur obscur d'un journal mondain » (quelque Legrandin d'avant le comté de Méséglise) qui l'ignore, puisque ce journal ne la mentionne effectivement jamais – ni sans doute aucun autre : « espace *nulle part* mentionné ni prévu ». Une fois biffée avec notre page d'ouverture, cette idée quelque peu fantastique d'une mondanité absolument clandestine ne reviendra plus vraiment à l'ordre du jour de la *Recherche*, ni dans *Sodome et Gomorrhe*, où Charlus, venu s'encanailler à la Raspelière pour les raisons que l'on sait, la mesurera à sa juste (c'est-à-dire infime) valeur, ni encore moins dans *Un amour de Swann* lui-même, où l'infériorité du salon Verdurin est cruellement ressentie par la « Patronne », et dénégativement exprimée par ses amères tirades contre les « ennuyeux ». Et lorsque, après la mort du « Patron », sa veuve, devenue duchesse de Duras puis princesse de Guermantes, continuera de « participer » et de « faire clan », ce ne sera plus là qu'un clin d'œil nostalgique au passé bohème révolu d'une parvenue dont les moindres faits et gestes sont désormais publics, et rapportés dans tous les journaux. Bref, le thème hyperbolique (tel que je l'ai formulé) d'un espace Verdurin à la fois considérable et méconnu ne répond pas exactement à la réalité d'une carrière dont l'évolution consistera plutôt dans le passage d'une obscurité justifiée à une surface, certes considérable, mais nullement ignorée, et dont l'acquisition tardive est un de ces coups de théâtre renversants que Proust aime tant ménager. Le seul fondement de la comparaison tient donc dans les moyens financiers des Verdurin, qui, peut-être dès *Un amour de Swann*, leur permettent de louer plusieurs villas au bord de la mer, le plus bel appartement de « l'hôtel » de Versailles, une loge au concert ou une table au restaurant. L'espace Verdurin, purement matériel puisque fondé sur la seule fortune, est donc, à l'époque où se situait l'ouverture d'*Un amour de Swann*, un espace vide, le seul que, dans un premier temps, *money can buy* : loges et tables réservées, appartements et villas loués à l'année – il est sans doute significatif que rien de tout cela ne soit acheté, et encore moins hérité, et La Raspelière elle-même ne sera encore que louée pour la saison à M^{me} de Cambremer, comme si une fortune ou plutôt des revenus aussi plébéiens, quelle qu'en soit l'ampleur, ne pouvaient donner accès à une véritable propriété. Espace « forcément assez vaste », donc, mais d'autant plus vaste qu'inoccupé (quoique sans doute « meublé »), c'est-à-dire en attente, peut-être indéfinie, d'« amis » vraiment fréquentables – entendez : présentables.

Le thème ainsi corrigé n'est plus vraiment paradoxal, et il correspond fidèlement, et pour longtemps, à la situation des Verdurin. Mais du coup il cesse de soutenir la comparaison flatteuse avec un vaste *campo* « entouré de charmants palais sur la pâle façade desquels

s'attache la méditation du clair de lune », comparaison dès lors non seulement tirée spatialement de trop loin, mais encore thématiquement discordante : comparant trop poétique pour un comparé tout prosaïque. Nouvelle explication toute conjecturale pour une biffure qui, je le rappelle, supprimera tout à la fois le comparant et le comparé. Ou, plus exactement, qui supprimera le comparé et *déplacera* le comparant.

Car l'évocation de la place vénitienne « inconnue et spacieuse » n'est pas abandonnée sans recours : on la retrouvera mieux en situation, dégagée de toute compromission avec le thème vulgaire de l'argent, dans les pages d'*Albertine disparue* consacrées au séjour vénitien du narrateur. En réduisant cet auto-hypertexte à ses parties congruentes, on peut le (re)lire comme suit :

« Le soir je sortais seul, au milieu de la ville enchantée où je me trouvais au milieu de quartiers nouveaux comme un personnage des *Mille et Une Nuits*. Il était bien rare que je ne découvrisse pas au hasard de mes promenades quelque place inconnue et spacieuse dont aucun guide, aucun voyageur ne m'avait parlé [...] Comprimées les unes contre les autres, ces *calli* divisaient en tout sens, de leurs rainures, le morceau de Venise découpé entre un canal et la lagune, comme s'il avait cristallisé suivant ces formes innombrables, ténues et minutieuses. Tout à coup, au bout d'une de ces petites rues, il semble que dans la matière cristallisée se soit produite une distension. Un vaste et somptueux *campo* à qui je n'eusse assurément pas, dans ce réseau de petites rues, pu deviner cette importance, ni même trouver une place, s'étendait devant moi, entouré de charmants palais, pâle de clair de lune. C'était un de ces ensembles architecturaux vers lesquels dans une autre ville les rues se dirigent, vous conduisent en le désignant. Ici, il semblait exprès caché dans un entrecroisement de ruelles, comme ces palais des contes orientaux où on mène la nuit un personnage qui ramené avant le jour chez lui, ne doit pas pouvoir retrouver la demeure magique où il finit par croire qu'il n'est allé qu'en rêve. Le lendemain je partais à la recherche de ma belle place nocturne, je suivais des *calli* qui se ressemblaient toutes et se refusaient à me donner le moindre renseignement, sauf pour m'égayer mieux. Parfois un vague indice que je croyais reconnaître me faisait supposer que j'allais voir apparaître, dans sa claustration, sa solitude et son silence, la belle place exilée. À ce moment quelque mauvais génie qui avait pris l'apparence d'une nouvelle *calle* me faisait rebrousser chemin malgré moi, et je me trouvais brusquement ramené au Grand Canal. Et comme il n'y a pas entre le souvenir d'un rêve et le souvenir d'une réalité de grandes différences, je finissais par me demander si ce n'était pas pendant mon sommeil que s'était produit, dans un sombre morceau de cristallisation vénitienne, cet étrange flottement qui offrait une vaste place entourée de palais romantiques à la méditation prolongée du clair de lune. »³

Narrativement, ce nouvel (?) état se présente comme un exercice (facile) de transvocalisation : un peu comme pour certaines pages de *Jean Santeuil* reprises dans la *Recherche*, conversion de la troisième (et de la deuxième) à la première personne. Le « voyageur » anonyme ou hypothétique qui, dans la version Grasset, découvrirait la place secrète au hasard d'une promenade est maintenant le narrateur lui-même, au sens proustien et au sens technique du terme. On pourrait suivre le

détail des transpositions grammaticales opérées ici, et qui ajoutent au changement de personne un passage du présent itératif à un passé (imparfait) tout aussi itératif : « le voyageur découvre » devient « il était bien rare que je ne découvrisse » ; « il s'est engagé dans un réseau de petites ruelles », « je m'étais engagé dans un réseau de petites ruelles, de *calli* » ; « il se trouve devant un vaste campo à qui il n'aurait pu certes supposer cette importance », « un vaste et somptueux *campo* à qui je n'eusse assurément pas, dans ce réseau de petites rues, pu deviner cette importance » ; « vous suivez des ruelles qui se ressemblent toutes et ne vous donneront aucun renseignement », « je suivais des *calli* qui se ressemblaient toutes et se refusaient à me donner le moindre renseignement », etc.

La comparaison (au second degré dans la « première » version) de l'aventure vénitienne avec un épisode typique des *Mille et Une Nuits* est maintenant placée en exergue dès la première phrase, et accentuée par ce qui peut sembler une double reprise. En fait, la première mention ne procure qu'une indication préparatoire : le narrateur erre dans Venise comme « le calife Haroun al-Rachid en quête d'aventures dans les quartiers perdus de Bagdad »⁴. Le « conte oriental » ne revient qu'une page plus loin sous la forme originale du palais révélé furtivement à un personnage qui devra ensuite croire à un rêve. Et c'est le motif du rêve qui revient *in fine*, sans plus de référence aux *Mille et Une Nuits*, au nom de la confusion des souvenirs réels et oniriques.

Mais le développement thématique le plus significatif me semble être celui qui s'attache à l'évocation contrastée de la place et de son environnement. Le contraste est précisément celui de l'espace vide soudain révélé et de la « matière vénitienne cristallisée » qui l'entoure. *Matière vénitienne* était dans l'hypotexte Verdurin et revient dans *Albertine disparue* en « morceau de Venise » et « sombre morceau ». La *cristallisation* se trouve une fois dans la première version, trois fois dans la version « définitive ». Le syntagme complet serait quelque chose comme « sombre morceau de matière vénitienne cristallisée », assez bel objet pour une thématique substantielle. Le motif de cette caractérisation inattendue de la cité des doges est évident pour qui se souvient de l'ensemble de l'épisode, où Proust insiste à plusieurs reprises sur cette matérialité vénitienne. La Venise proustienne n'est pas essentiellement la ville du palais des Doges, de la place Saint-Marc ouverte sur la lagune et le Grand Canal, mais plutôt celle des canaux minuscules, et plus encore des « morceaux » de terre habitée « comprimés entre des canaux et la lagune » et des *calli* elles-mêmes « comprimées les unes contre les autres » et divisant de leurs minces « rainures » la matière urbaine, comme si le quadrillage parcimonieux des rios et des ruelles contraignait celle-ci à cette extrême densité

qu'illustre tant bien que mal l'image de la cristallisation. Une autre page d'*Albertine disparue*, où revient également le motif oriental du voyageur guidé par un génie, insiste sur la compacité de la matière urbaine tranchée à vif par le tracé de canaux apparemment ouverts à l'instant pour le passage du visiteur :

« On sentait qu'entre les pauvres demeures que le petit canal venait de séparer, et qui eussent sans cela formé un tout compact, aucune place n'avait été réservée. De sorte que le campanile de l'église ou les treilles des jardins surplombaient à pic le rio, comme dans une ville inondée [...] Les églises montaient de l'eau en ce vieux quartier populeux et pauvre, devenues des paroisses humbles et fréquentées, portant sur elles le cachet de leur nécessité, de la fréquentation de nombreuses petites gens [...] Sur le rebord de la maison dont le grès grossièrement fendu était encore rugueux comme s'il venait d'être brusquement scié, des gamins surpris et gardant leur équilibre laissaient pendre à pic leurs jambes bien d'aplomb, à la façon de matelots assis sur un pont mobile dont les deux moitiés viennent de s'écarter et ont permis à la mer de passer entre elles. »⁵

Compacité substantielle encore accentuée par le caractère foncièrement humble et populaire, voire rural, de la Venise proustienne, dont la description, on s'en souvient, s'ouvre sur une comparaison très appuyée avec... Combray. Cette vision paradoxale, au sens étymologique du mot, fait d'ailleurs aussitôt l'objet d'une dénegation typiquement apotropaïque, charge contre la tentation anticonformiste de ne représenter de cette ville somptueuse que « les aspects misérables, là où sa splendeur s'efface, et, pour rendre Venise plus intime et plus vraie, de lui donner de la ressemblance avec Aubervilliers ». Mais d'ajouter du même souffle : « C'était elle que j'explorais souvent l'après-midi, quand je ne sortais pas avec ma mère. J'y trouvais plus facilement en effet de ces femmes d'un genre populaire, les allumettières, les enfileuses de perles, etc. » – et c'est elle en effet qu'il continuera de décrire pendant presque tout cet épisode. On voit ici que l'attention à la ville humble n'est pas sans résonances et sans motivations érotiques. Avec ou sans génie oriental pour guide, l'errance dans ces quartiers populaires, à Venise, à Paris – à Aubervilliers ? –, tient aussi de la « drague » en quête de rencontres faciles ou vénales, une drague qui renouvelle en milieu urbain la quête haletante de jeunes paysannes du côté de Roussainville. À la Venise noble et artistique visitée en la dignifiante compagnie de Madame Mère (couplet pieux sur le baptistère) s'opposerait ainsi la Venise prolétaire de virées plus canailles. Mais cette antithèse facile, quoique suggérée par le texte, distend excessivement, comme les deux types de représentations picturales qu'elle évoque, deux aspects beaucoup plus liés de l'essence vénitienne. C'est constamment que la Venise populaire et la Venise artistique coexistent, ou plutôt *coalescent*, sous les yeux de Marcel découvrant que ce sont ici « des œuvres d'art, les choses magnifiques qui sont chargées de nous donner les impressions

familiales de la vie » ; leçons mêlées de Chardin et de Véronèse, où l'on voit par exemple « un petit temple d'ivoire avec ses ordres corinthiens et sa statue allégorique au fronton, un peu dépaycé parmi les choses usuelles au milieu desquelles il traînait, car nous avions beau lui faire de la place, le péristyle que lui réservait le canal gardait l'air d'un quai de débarquement pour maraîchers »⁶.

Ce trait commun aux objets triviaux de la plus humble vie quotidienne et aux « choses magnifiques » que sont les œuvres de l'art véritable, c'est évidemment la simplicité, et le naturel, et ici comme ailleurs cette esthétique combracienne (la plus constamment et sans doute la plus authentiquement proustienne), c'est la grand-mère du narrateur qui est chargée de la formuler : « Comme ta pauvre grand-mère eût aimé cette grandeur si simple ! me disait maman en montrant le palais ducal [...] Comme ta grand-mère aurait aimé Venise, et quelle familiarité qui peut rivaliser avec celle de la nature elle aurait trouvée dans toutes ces beautés si pleines de choses qu'elles n'ont besoin d'aucun arrangement [...] Ta grand-mère aurait eu autant de plaisir à voir le soleil se coucher sur le palais des doges que sur une montagne. »⁷ Et pendant une page encore Marcel éprouvera la « part de vérité » contenue dans cette prosopopée de la disparue, tout au long d'un Grand Canal dont les demeures le font penser « à des sites de la nature » – avant de retrouver pour le dîner, dans un de ces palais transformé en hôtel, ce parfait symbole d'un Combray transporté à Venise : M^{me} Sazerat.

La simplicité populaire du paysage vénitien s'illustre encore, dans la version *Albertine disparue* de notre page, d'un nouveau rapprochement dont l'incongruité n'est qu'apparente, bien que le motif commun des canaux n'y soit nullement invoqué : celui de Venise et de la Hollande, autre emblème illustre, au moins depuis Hegel, d'une esthétique de la vie quotidienne. Ce rapprochement anime les quelques lignes que j'ai omises tout à l'heure dans ma citation de cette page, et que voici :

« Je m'étais engagé dans un réseau de petites ruelles, de *calli*. Le soir, avec leurs hautes cheminées évasées auxquelles le soleil donne les roses les plus vifs, les rouges les plus clairs, c'est tout un jardin qui fleurit au-dessus des maisons, avec des nuances si variées qu'on eût dit, planté sur la ville, le jardin d'un amateur de tulipes de Delft ou de Haarlem. Et d'ailleurs l'extrême proximité des maisons faisait de chaque croisée le cadre où rêvassait une cuisinière qui regardait par lui, d'une jeune fille qui, assise, se faisait peigner les cheveux par une vieille femme à figure, devinée dans l'ombre, de sorcière, – faisait comme une exposition de cent tableaux hollandais juxtaposés, de chaque pauvre maison silencieuse et toute proche à cause de l'extrême étroitesse de ces *calli*. »

Le motif analogique, comme on voit, en est double : les cheminées évasées évoquent des tulipes, et la compacité de l'habitat évoque à

chaque échappée les cours exigües et les étroits corridors d'un Vermeer ou d'un Pieter de Hoogh. Mais cette analogie, pour directe qu'elle soit ici, ne manque pas d'évoquer, pour le lecteur attentif, un troisième terme, un troisième paysage urbain, qui est tout simplement Paris – le Paris lui aussi tout à la fois (et tout naturellement) aristocratique et populaire, comme on sait, du quartier de l'hôtel de Guermantes. Car les lignes que je viens de reproduire sont elles aussi un doublon, remploi sans vergogne d'une des dernières pages du *Côté de Guermantes*, au moment où Marcel, juché dans quelque « observatoire » pour guetter sa belle voisine, se « divertit un moment » à contempler une *veduta* urbaine qui lui en évoque aussitôt plusieurs autres :

« Ce n'est pas à Venise seulement qu'on a de ces points de vue sur plusieurs maisons à la fois qui ont tenté les peintres, mais à Paris tout aussi bien. Je ne dis pas Venise au hasard. C'est à ses quartiers pauvres que font penser certains quartiers pauvres de Paris, le matin, avec leurs hautes cheminées évasées auxquelles le soleil donne les roses les plus vifs, les rouges les plus clairs ; c'est tout un jardin qui fleurit au-dessus des maisons, et qui fleurit en nuances si variées qu'on dirait, planté sur la ville, le jardin d'un amateur de tulipes de Delft ou de Haarlem. D'ailleurs l'extrême proximité des maisons aux fenêtres opposées sur une même cour y fait de chaque croisée le cadre où une cuisinière rêvasse en regardant à terre, où plus loin une jeune fille se laisse peigner les cheveux par une vieille à figure, à peine distincte dans l'ombre, de sorcière ; ainsi chaque cour fait pour le voisin de la maison, en supprimant le bruit par son intervalle, en laissant voir les gestes silencieux dans un rectangle placé sous verre par la clôture des fenêtres, une exposition de cent tableaux hollandais juxtaposés. »⁸

Ici encore, la relation génétique et le rapport d'antériorité des deux textes ne sont pas évidents ; tout au plus peut-on observer que la version *Guermantes* est un peu plus développée, et aussi un peu moins confuse, que la version *Albertine disparue*, qui n'en est peut-être qu'une ébauche imparfaite. Toujours est-il qu'aux types analogues vénitien et hollandais de grâce populaire dans le décor urbain vient s'en adjoindre un troisième, le parisien, qui en confirme la relative universalité. Le principe de cette esthétique, qu'aurait sans doute illustré encore aux yeux de Proust, s'il l'avait connu, le type arabe de la médina, est évidemment celui de l'entassement « sans arrangement » d'une beauté « pleine de choses » et belle de sa plénitude même, de son encombrement non concerté, tout de guingois, à la va-comme-je-te-pousse, moins démenti que rehaussé par la « distension » inattendue – pour le promeneur qui erre sans le secours d'un plan, au hasard des calli – d'un « vaste et somptueux campo » offert, soudain silencieux, à la « méditation prolongée du clair de lune ». Le mérite suprême de la « belle place nocturne », on l'a vu, est de n'être pas « désignée » par la perspective académique et redondante d'une vaste avenue, mais de se dissimuler dans le lacs désordonné des ruelles, participant ainsi par sa discrétion, et comme

par sa contingence, de l'esthétique toute naturelle et – le mot s'impose en contexte proustien – tout *involontaire* du « vieux quartier populaire et pauvre » au fond duquel elle se cache. Nous voici décidément loin des Verdurin.

Mais non loin, me semble-t-il, de la manière dont Proust, apparemment, enlève à son ouverture d'*Un amour de Swann* une page bien ou mal inspirée, puis emprunte (sans l'enlever) une autre page au finale de *Guermites* pour en composer (si l'on peut dire) cet épisode vénitien qui est sans aucun doute – au moins dans l'état où sa mort nous l'a laissé – l'une des sections les plus hétéroclites de la *Recherche*, manifestement faite de bric et de broc, de pièces et de morceaux hâtivement reliés par le thème de l'oubli d'Albertine et des progrès de l'indifférence. La construction en patchwork, le bricolage textuel sont ici à leur comble, comme si Proust avait voulu y accorder fidèlement l'écriture à son objet, et mimer par un texte en puzzle le désordre labyrinthique et délicieusement déconcertant d'une ville emblématique, entre toutes, de sa prédilection. Pages paysages, ou je ne m'y connais pas. Mais j'ai sans doute bien fait d'écrire « comme si... ». En fait, Proust n'a sans doute, ici, pas *voulu* grand-chose. Ça s'est fait comme ça, d'un côté comme de l'autre, sans que personne l'ait vraiment décidé. Entre Venise et son tableau – plusieurs tableaux juxtaposés –, la ressemblance elle-même est involontaire.

1. Douglas Alden, *Marcel Proust's Grasset Proofs*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1978, p. 267-268. La même page figure à la note de variante de l'édition Pléiade, I, p. 1193, à quelques menues différences de lecture près.
2. *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989, IV, p. 218.
3. IV, p. 229-230.
4. J'emprunte la précision à une page du *Temps retrouvé*, IV, 388, où cette image vient à l'esprit du narrateur se perdant peu à peu dans un autre « lacs de rues noires », celui de Paris pendant la guerre.
5. IV, p. 206.
6. IV, p. 205-207.
7. IV, p. 208.
8. II, p. 860. La suite orchestre pendant deux pages une nouvelle comparaison entre les « plans obliques » des toitures proches de l'hôtel de Guermites et quelque paysage alpestre peint par Turner, ou l'inévitable Elstir.
1. *Territoires de l'imaginaire. Pour Jean-Pierre Richard*, Paris, Éd. du Seuil, 1986.

Combray-Venise-Combray

Dans la *Recherche*, un aspect capital(issime) de l'esthétique proustienne trouve sa première figure dans l'église Saint-Hilaire de Combray, avec son vieux porche « noir, grêlé comme une écumoire », « dévié et profondément creusé aux angles » par l'effleurement des mantes des paysannes¹, et plus encore son abside :

« Peut-on vraiment en parler ? Elle était si grossière, si dénuée de beauté artistique et même d'élan religieux. Du dehors, comme le croisement des rues sur lequel elle donnait était en contrebas, sa grossière muraille s'exhaussait d'un soubassement en moellons nullement polis, hérissés de cailloux, et qui n'avait rien de particulièrement ecclésiastique, les verrières semblaient percées à une hauteur excessive, et le tout avait plus l'air d'un mur de prison que d'église. Et certes, plus tard, quand je me rappelais toutes les glorieuses absides que j'ai vues, il ne me serait jamais venu à la pensée de rapprocher d'elles l'abside de Combray. Seulement, un jour, au détour d'une petite rue provinciale, j'aperçus, en face du croisement de trois ruelles, une muraille fruste et surélevée, avec des verrières percées en haut et offrant le même aspect asymétrique que l'abside de Combray. Alors je ne me suis pas demandé comme à Chartres ou à Reims avec quelle puissance y était exprimé le sentiment religieux, mais je me suis involontairement écrié : "L'Église !" »

L'église ! Familiale ; mitoyenne, rue Saint-Hilaire, où était sa porte nord, de ses deux voisines, la pharmacie de M. Rapin et la maison de M^{me} Loiseau, qu'elle touchait sans aucune séparation ; simple citoyenne de Combray qui aurait pu avoir son numéro dans la rue si les rues de Combray avaient eu des numéros, et où il semble que le facteur aurait dû s'arrêter le matin quand il faisait sa distribution... »²

Le trait essentiel de cet édifice tient évidemment ici dans son caractère « familial », une familiarité qu'illustrent en une paronomase soigneusement disjointe, et par là rendue plus discrète et comme effacée, les deux adjectifs « mitoyenne » et « citoyenne ». L'église de Combray ne cherche ni à s'extraire, ni à se distinguer de la bourgade campagnarde qui l'entoure, et dont elle est au contraire spatialement et socialement solidaire, la mitoyenneté physique manifestant et symbolisant une citoyenneté morale qui, faut-il le préciser, n'est nullement de l'ordre de la réduction à l'état laïque : Saint-Hilaire n'est en rien désaffectée, elle reste une église, et même « L'Église » par excellence ; elle est seulement, mais pleinement, l'église du bourg, liée

à lui par une fonction qui ne se manifeste ni par la « beauté artistique » ni par l'« élan religieux », ni même – c'est un comble – par le caractère « ecclésiastique » d'une abside à l'allure toute prosaïque. Cette fonction est évidemment religieuse, mais d'une religion sans « élan », de simple « pratique » quotidienne ou hebdomadaire, dont témoigne l'usure du porche et du bénitier, que l'« effleurement » immémorial des mantes des paysannes a fini par « entailler de sillons comme en trace la roue des carrioles dans la borne contre laquelle elle bute tous les jours ».

Mais l'aspect le plus marquant de Saint-Hilaire tient sans doute à son clocher, qui, « de bien loin, inscrivant sa figure inoubliable à l'horizon où Combray n'apparaissait pas encore », signale l'approche du bourg aux voyageurs venus de Paris pour la « semaine de Pâques », dont la silhouette élancée donne « à toutes les occupations, à toutes les heures, à tous les points de vue de la ville, leur figure, leur couronnement, leur consécration », et dont les apparitions diversement orientées et colorées indiquent constamment à ses concitoyens le lieu, le moment et la saison où ils se trouvent. Sa leçon proprement esthétique, il semble la réserver à la personne la plus capable de la recevoir (ou de la susciter), la grand-mère du narrateur, chargée (dans la version finale comme apparemment dans tous les avant-textes³) de la présenter et de l'explicitier à son petit-fils et à toute sa famille, qui la contemple en quelque sorte par ses yeux. Cette leçon est clairement, et indistinctement, de simplicité, de naturel et de distinction : « Sans trop savoir pourquoi, ma grand-mère trouvait au clocher de Saint-Hilaire cette absence de vulgarité, de prétention, de mesquinerie, qui lui faisait aimer et croire riches d'une influence bienfaisante, la nature, quand la main de l'homme ne l'avait pas, comme faisait le jardinier de ma grand-tante, rapetissée, et les œuvres du génie... Je crois surtout que, confusément, ma grand-mère trouvait au clocher de Combray ce qui pour elle avait le plus de prix au monde, l'air naturel et l'air distingué. Ignorante en architecture, elle disait : “Mes enfants, moquez-vous de moi si vous voulez, il n'est peut-être pas beau dans les règles, mais sa vieille figure bizarre me plaît. Je suis sûre que s'il jouait du piano, il ne jouerait pas *sec*.” » L'une des premières scènes de la *Recherche* montre la grand-mère parcourant, par tous les temps, « de son petit pas enthousiaste et saccadé », les allées du jardin de Combray, « trop symétriquement alignées à son gré par le nouveau jardinier dépourvu du sentiment de la nature »⁴ ; cet amour de la nature s'accompagne certes, chez elle, d'un goût très vif pour l'art et la littérature, mais seulement quand ils échappent à la vulgarité et procèdent des « grands souffles du génie »⁵. Plus tard, à Balbec, Robert de Saint-Loup fera sa conquête par le naturel qu'il met en toutes choses. « Or, le naturel – sans doute parce que, sous l'art de

l'homme, il laisse sentir la nature – était la qualité que ma grand-mère préférait à toutes, tant dans les jardins où elle n'aimait pas qu'il y eût, comme dans celui de Combray, de plates-bandes trop régulières, qu'en cuisine où elle détestait ces "pièces montées" dans lesquelles on reconnaît à peine les aliments qui ont servi à les faire, ou dans l'interprétation pianistique qu'elle ne voulait pas trop figlée, trop léchée, ayant même eu pour les notes accrochées, pour les fausses notes, de Rubinstein, une complaisance particulière. »⁶ Dans cet éloge du génie comme trace du naturel dans l'art, et dans la valorisation qu'il implique du « beau naturel »⁷, on entend comme un écho de l'esthétique kantienne, et dans ce refus des aliments dénaturés, une anticipation du célèbre mot d'ordre de Curnonsky : que les choses aient « le goût de ce qu'elles sont » ; enfin, il n'est pas difficile de percevoir quelque rapport entre ces interprétations de Rubinstein qui portent la trace de leur spontanéité et le jeu non *sec* prêté au clocher de Saint-Hilaire.

Le même mérite de proximité et de familiarité se retrouve, passant de l'architecture à la sculpture, du côté de Méséglise, sous le porche de Saint-André-des-Champs, où, les jours de pluie, « nous allions nous abriter, pêle-mêle avec les Saints et les Patriarches de pierre »⁸. Par une accentuation significative du caractère populaire du message, c'est ici la servante Françoise qui sert, symboliquement (car elle n'accompagne pas la famille dans ses promenades), de médiatrice, les saints personnages et les scènes rituelles étant « représentés comme ils pouvaient l'être dans l'âme de Françoise », paysanne aussi « médiévale (survivant au XIX^e siècle) » que l'artiste, capable de parler dans sa cuisine « de saint Louis comme si elle l'avait personnellement connu » ; et c'est « le jeune Théodore, le garçon de chez Camus », épicier à Combray, que l'on reconnaît dans tel petit ange du bas-relief, et qui, si « mauvais sujet » soit-il par ailleurs, en retrouve spontanément « la mine naïve et zélée » lorsqu'il s'empresse au chevet de la tante Léonie, « comme si les visages de pierre sculptée, grisâtres et nus, ainsi que sont les bois en hiver, n'étaient qu'un ensommeillement, qu'une réserve, prête à reflourir dans la vie en innombrables visages populaires, révérends et futés comme celui de Théodore, enluminés de la rougeur d'une pomme mûre ». Bref, « que cette église était française ! », joignant comme elle le fait à la fidélité géographique et ethnographique celle d'une tradition historique « à la fois antique et directe, ininterrompue, orale, déformée, méconnaissable et vivante ».

Une telle valorisation des relations de complicité métonymique⁹ entre un édifice, peut-être une œuvre en général, et son environnement naturel et humain, entraîne logiquement un refus de tout ce qui peut les rompre ou les corrompre, et donc de toute

entreprise susceptible de l'arracher à son site géographique, de la priver de sa fonction d'origine, ou d'effacer les marques de son âge historique.

Le premier cas ne se pose guère, ou du moins ne se posait guère au temps de Proust en fait d'œuvres architecturales, les transferts de cloîtres occitans vers Fort Tryon Park, au nord de Manhattan, n'étant pas encore effectués, ni bien sûr celui du temple de Dendur au Metropolitan Museum, après la construction du haut barrage d'Assouan, et autres déplacements plus ou moins justifiés par des visées de sauvegarde. Il ne me semble pas que Proust se soit exprimé, rétrospectivement, sur les transferts, évidemment beaucoup plus fréquents au moins depuis la fin du XVIII^e siècle, d'œuvres de sculpture ou de peinture, mais on imagine assez bien ce qu'il pouvait penser des prélèvements de Lord Elgin sur l'Acropole ou des « saisies » de la Révolution, du Directoire et de l'Empire dans toute l'Europe, et quel parti il aurait adopté dans les querelles suscitées autour de l'éphémère, mais mémorable Musée des monuments français organisé, à peu près à la même époque¹⁰, par Alexandre Lenoir. On sait que la fonction de ce musée (d'abord simple dépôt) était à l'origine de protection contre le vandalisme révolutionnaire, mais aussi qu'il ne tarda pas à dégénérer du fait de l'ambition dévorante de son conservateur, et qu'il souleva, entre autres, les vives protestations de Quatremère de Quincy, qui s'était déjà courageusement élevé contre les saisies révolutionnaires en Italie. Dans les deux cas, le propos de Quatremère, en cela proustien avant la lettre, était donc qu'on ne doit pas arracher une œuvre plastique à son site d'origine pour l'exposer dans un musée¹¹. Une page des *Jeunes Filles en fleurs*¹², apparemment contraire à l'anti-elginisme que je prête à Proust par pure déduction, le confirme peut-être subtilement. Elle fait suite à un développement sur (contre) les voyages en voiture, qui ont pour effet, par la progressivité insensible des modifications du paysage, d'effacer la spécificité irréductible de chaque lieu, que préserve au contraire (selon Proust) le caractère plus discontinu du voyage en train, de gare en gare et donc de ville en ville, dont chacune conserve son « individualité distincte ». Mais, ajoute-t-il, « en tout genre, notre temps a la manie de vouloir ne montrer les choses qu'avec ce qui les entoure dans la réalité, et par là de supprimer l'essentiel, l'acte de l'esprit qui les isole d'elle. On "présente" un tableau au milieu de meubles, de bibelots, de tentures de la même époque, fade décor qu'excelle à composer dans les hôtels d'aujourd'hui la maîtresse de maison la plus ignorante la veille, passant maintenant ses journées dans les archives et les bibliothèques, et au milieu duquel le chef d'œuvre qu'on regarde tout en dînant ne nous donne pas la même enivrante joie qu'on ne doit lui demander que dans une salle de

musée, laquelle symbolise bien mieux par sa nudité et son dépouillement de toutes particularités, les espaces intérieurs où l'artiste s'est abstrait pour créer ». On imaginerait difficilement une apologie plus enthousiaste du musée, et plus profondément motivée ; mais il faut observer qu'il s'agit là d'un musée tout à fait opposé à ce que Lenoir cherchait au couvent des Petits-Augustins, dont le bric-à-brac « d'époque » et le décor « troubadour »¹³ ressemblaient bien davantage aux reconstitutions artificielles de la maîtresse de maison ridiculisée plus haut. Ce musée idéal, par sa nudité et son dépouillement, évoque plutôt les allures de la muséographie moderne, dont je doute qu'elle ait été déjà illustrée au début de ce siècle. Reste, bien sûr, l'accent mis ici sur le caractère « abstrait » et « isolant » de l'acte créateur, qui consonne mal avec l'éloge fait à Combray de la familiarité « mitoyenne » et « citoyenne » des églises de Saint-Hilaire et de Saint-André-des-Champs.

Proust ne dédaigne pas toujours de plaider successivement le pour et le contre et de broder *ad libitum* sur un thème donné, ou rencontré ; on sait du moins que celui de l'individualité des lieux, qu'illustrait avec tant de force l'opposition initiale des « deux côtés » de Combray, sera finalement mis à mal, comme une croyance enfantine finalement réfutée, au cours du dernier séjour à Tansonville, où Gilberte révèle au narrateur qu'« aller à Guermantes en prenant par Méséglise, c'est la plus jolie façon »¹⁴. Mais je ne veux pas jouer les sophistes moi-même en attribuant à l'entraînement rhétorique les seuls développements qui contrediraient mon interprétation. Il me semble plutôt, en l'occurrence, que Proust est sensible à la fois, et d'expérience personnelle, à l'effort d'« abstraction dans les espaces intérieurs » que suppose toute création artistique, et à la relation d'intelligence que toute œuvre entretient avec son site et son milieu originel – le premier étant peut-être une condition paradoxale, mais nécessaire, de la seconde. Toujours est-il que l'un de ses points d'accord manifeste avec Ruskin – son principal initiateur en fait d'architecture gothique – tient au fait que celui-ci « ne sépara pas les cathédrales de ce fond de rivières et de vallées où elles apparaissent au voyageur qui les approche, comme dans un tableau de primitif », qu'il « ne séparait pas la beauté d'une cathédrale du charme de ces pays d'où elles surgirent, et que chacun de ceux qui les visitent goûte encore dans la poésie particulière du pays et le souvenir brumeux ou doré de l'après-midi qu'il y a passé. Non seulement le premier chapitre de *La Bible d'Amiens* s'appelle : *Au bord des courants d'eau vive*, mais le livre que Ruskin projetait d'écrire sur la cathédrale de Chartres devait être intitulé : *Les Sources de l'Eure...* Et le charme individuel, qu'est le charme d'un pays, nous le sentirions plus vivement si nous n'avions pas à notre disposition ces bottes de sept lieues que sont les grands express, et si,

comme autrefois, pour arriver dans un coin de terre nous étions obligés de traverser des campagnes de plus en plus semblables à celle où nous tendons, comme des zones d'harmonie graduée qui, en la rendant moins aisément pénétrable à ce qui est différent d'elle, en la protégeant avec douceur et avec mystère de ressemblances fraternelles, ne l'enveloppent pas seulement dans la nature, mais la préparent encore dans notre esprit »¹⁵. Du coup, nous voici clairement aux antipodes de la page des *Jeunes Filles* à la louange du chemin de fer, et (faute de courses à cheval ou à bicyclette, réservées à Albertine, ou d'endurance piétonne) au bord d'un éloge inverse des promenades en voiture, promenades dont on sait combien Proust – toujours prêt à retourner voir sur place telle église romane ou telle cathédrale gothique, et aussi bien tel buisson d'aubépines ou verger en fleurs – les pratiquait volontiers, avec ou sans Agostinelli, et quitte à maintenir le « vitrage » hermétiquement fermé, pour cause d'asthme. Éloge qui ne manque pas d'apparaître dans le texte voisin « Les églises sauvées – Journées en automobile »¹⁶, et qu'on retrouve dans *Sodome et Gomorrhe*, où Albertine découvre ainsi « qu'il était facile d'aller dans une même après-midi à Saint-Jean et à La Raspelière. Douville et Quetteholme, Saint-Mars-le-Vieux et Saint-Mars-le-Vêtu, Gourville et Balbec-le-Vieux, Tourville et Féterne, prisonniers aussi hermétiquement enfermés jusque-là dans la cellule de jours distincts que jadis Méséglise et Guermantes, et sur lesquels les mêmes yeux ne pouvaient pas se poser dans un seul après-midi, délivrés maintenant par le géant aux bottes de sept lieues, vinrent assembler autour de l'heure de notre goûter leurs clochers et leurs tours, leurs vieux jardins que le bois avoisinant s'empressait de découvrir »¹⁷. Et cette modification de l'espace par la vitesse (« Les distances ne sont que le rapport de l'espace au temps et varient avec lui ») n'est évidemment pas sans conséquences esthétiques : « L'art en est aussi modifié, puisqu'un village qui semblait dans un autre monde que tel autre, devient son voisin dans un paysage dont les dimensions sont changées. » Proust revient sur ce sujet quelques pages plus loin¹⁸, pour observer que « l'automobile qui ne respecte aucun mystère » détruit le « privilège spécial d'exterritorialité » qui jadis isolait chaque lieu dans sa spécificité esthétique. Évidemment conscient du changement de valeurs qu'implique cette conversion, il prête alors au narrateur une longue palinodie justificatrice, dont voici l'essentiel :

« Il peut sembler que mon amour pour les féeriques voyages en chemin de fer aurait dû m'empêcher de partager l'émerveillement d'Albertine devant l'automobile qui mène, même un malade, là où il veut, et empêche – comme je l'avais fait jusqu'ici – de considérer l'emplacement comme la marque individuelle, l'essence sans succédané des beautés inamovibles. Et sans doute cet emplacement, l'automobile n'en faisait pas, comme jadis le chemin de fer, quand j'étais venu de Paris à Balbec, un but soustrait aux contingences de la vie ordinaire [...] Il nous faisait entrer dans la coulisse des

rues, s'arrêtait à demander un renseignement à un habitant. Mais comme compensation d'une progression si familière, on a les tâtonnements mêmes du chauffeur incertain de sa route et revenant sur ses pas, les chassés-croisés de la perspective faisant jouer un château aux quatre coins avec une colline, une église et la mer, pendant qu'on se rapproche de lui, bien qu'il se blottisse vainement sous sa feuillée séculaire ; ces cercles de plus en plus rapprochés que décrit l'automobile autour d'une ville fascinée qui fuyait dans tous les sens pour lui échapper et sur laquelle il fonce tout droit, à pic, au fond de la vallée, où elle reste gisante et à terre ; de sorte que cet emplacement, point unique que l'automobile sembla avoir dépouillé du mystère des trains express, il donne par contre l'impression de le découvrir, de le déterminer nous-mêmes comme avec un compas, de nous aider à sentir d'une main plus amoureusement exploratrice, avec une plus fine précision, la véritable géométrie, la belle "mesure de la terre". »¹⁹

On dit que Ruskin n'accepta jamais de prendre le train²⁰, n'appréciant et ne pratiquant que les voyages en calèche. Peut-être aurait-il fini par tolérer, malgré sa haine du machinisme, ce nouveau type de locomotion par route qu'offre l'automobile, et qui favorise comme on vient de le voir une approche « mitoyenne » et « citoyenne » des villes et de leurs monuments, approche manifestement plus conforme à l'esthétique géographique et paysagiste, attachée aux liaisons *in situ*, que Proust partage ici avec lui, jugeant peut-être, comme plus tard Giono en Italie, que « l'auto n'est qu'une façon pratique d'aller à pied »²¹.

Après l'effet de destruction du contexte « territorial » qu'entraîne le transfert au musée des objets transportables, la seconde forme de trahison consiste en l'arrachement des édifices à leur fonction d'origine : c'est là le thème des « églises assassinées » et de la « mort des cathédrales », qui, avant de se rapporter aux destructions de la guerre, concernait les laïcisations, ou menaces de laïcisation, impliquées par le « projet Briand », qui aboutira en décembre 1905 à la loi de séparation des Églises et de l'État. Dans son article de 1904²², Proust s'élève avec vigueur contre ces menaces, cite une page antérieure d'André Hallays contre un projet de désaffectation de Vézelay (« L'anticléricalisme inspire de grandes sottises. Désaffecter cette basilique, c'est vouloir lui retirer le peu d'âme qui lui reste. Lorsqu'on aura éteint la petite lampe qui brille au fond du chœur, Vézelay ne sera plus qu'une curiosité archéologique. On y respirera l'odeur sépulcrale des musées »), et enchaîne en ces termes, partiellement repris de la Préface à sa traduction de *La Bible d'Amiens*, parue la même année : « C'est en continuant à remplir l'office auquel elles furent primitivement destinées que les choses, dussent-elles lentement mourir à la tâche, gardent leur beauté et leur vie. Croit-on que dans les musées de sculpture comparée, les moulages des célèbres stalles en bois sculpté de la cathédrale d'Amiens peuvent donner une idée des stalles elles-mêmes, dans leur vieillesse auguste et toujours exerçante ? Tandis qu'au musée un gardien nous empêche d'approcher

de leurs moulages, les stalles inestimablement précieuses, si vieilles, si illustres et si belles continuent à exercer à Amiens leurs fonctions modestes de stalles [...] Ces fonctions consistent, avant même d'instruire les âmes, à supporter les corps, et c'est à quoi, rabattues pendant chaque office et présentant leur envers, elles s'emploient modestement. »²³ Les « moulages » ici vitupérés sont par exemple ceux du Musée de sculpture comparée créé en 1882 – et devenu en 1937 le nouveau Musée des monuments français. Les deux musées (successivement) homonymes, celui que fonda Lenoir puis celui qu'inspira Viollet-le-Duc²⁴, ont ainsi l'un après l'autre illustré deux pratiques également condamnables aux yeux de Proust, mais le second, s'il a en principe le mérite de laisser *in situ* les œuvres authentiques, comporte de ce fait la tare de ne présenter lui-même que des reproductions : c'est une forme de ce que Malraux appellera, mais avec plus de sympathie, le « musée imaginaire ». André Hallays était, comme Robert de la Sizeranne (l'un des premiers traducteurs et commentateurs de Ruskin), un farouche adversaire des musées ; dans un brouillon manuscrit de la Préface à *La Bible d'Amiens*, Proust prenait quelque distance avec cette position (« Non pas que je veuille reprendre ici à mon compte la théorie de MM. de la Sizeranne et Hallays sur le dépaysement²⁵ et la mort des œuvres dans les musées... »), mais c'était pour ajouter aussitôt : « Mais une œuvre par le fait qu'elle fait à tout jamais partie d'un lieu de la terre individuel et qui ne saurait être possédée par aucun autre (car déracinée elle mourrait aussitôt) nous retient par des liens plus forts que ceux de l'œuvre d'art elle-même, par ces liens comme en ont pour nous garder les personnes et les pays. »²⁶ Suivait une antithèse, qui a subsisté dans le texte final, entre un tableau comme *La Joconde*, dont le lieu de naissance (« sans vouloir déplaire à M. Hallays ») nous importe peu et qui n'est pas au Louvre une « déracinée », et la statue-trumeau, dite « Vierge dorée », du portail sud d'Amiens : « Sortie sans doute des carrières voisines d'Amiens, n'ayant accompli dans sa jeunesse qu'un voyage, pour venir au porche Saint-Honoré, n'ayant plus bougé depuis, s'étant peu à peu hâlée à ce vent humide de la Venise du Nord, qui au-dessus d'elle a courbé la flèche, regardant depuis tant de siècles les habitants de cette ville dont elle est le plus ancien et le plus sédentaire habitant, elle est vraiment une Amiénoise. »²⁷

Il semble donc que, dans cette question délicate en théorie parce que souvent insoluble en pratique, le partage pertinent soit pour Proust entre, d'une part, la peinture, au moins de chevalet, qu'on ne peut guère « désaffecter »²⁸, et qui supporte sans trop de dommage le « dépaysement » (difficile, certes, d'apprécier pleinement Carpaccio ailleurs qu'à Venise, ou Frans Hals ailleurs qu'à Haarlem, mais Proust ne dédaignera pas de retourner voir, en 1921, « le plus beau tableau

du monde », la *Vue de Delft*, dans le cadre d'une exposition au Jeu de Paume), et d'autre part l'architecture et la sculpture (au moins monumentale), qu'on ne peut « dépayser » sans les « déraciner », ni désaffecter sans les « assassiner ». Voici en tout cas le début de la conclusion de l'article de 1904 : « La protection même des plus belles œuvres de l'architecture et de la sculpture française qui *mourront* le jour où elles ne serviront plus au culte des besoins duquel elles sont nées, qui est leur fonction comme elles sont ses organes, qui est leur explication parce qu'il est leur âme, fait un devoir au gouvernement d'exiger que le culte soit perpétuellement célébré dans les cathédrales, au lieu que le projet Briand l'autorise à faire des cathédrales, au bout de quelques années, tels musées ou salles de conférences (à supposer le mieux) qu'il lui plaira... »²⁹ Sévère réquisitoire contre une pratique de désaffectation assimilée à un acte de vandalisme, mais surtout ardent plaidoyer pour une esthétique qu'on peut dire *fonctionnaliste*, si l'on veut bien entendre par là une esthétique qui refuse de séparer la relation esthétique de la fonction pratique ou rituelle, et qui juge, selon la formule de Mikel Dufrenne, qu'« une église peut être belle sans être désaffectée »³⁰ – ou plutôt, dirait sans doute plus radicalement Proust, qu'une église ne peut être vraiment belle qu'à condition de n'être *pas* désaffectée, parce que sa « beauté » *implique* sa fonction.

La troisième trahison consiste en l'effacement des marques temporelles, qu'entraîne la restauration excessive des œuvres anciennes. Lorsque Swann qualifie de « déjections de Viollet-le-Duc » le château de Pierrefonds, il faut évidemment faire la part de la jalousie à l'égard d'un voyage qu'Odette fait sans lui (et où il serait bien vite prêt à la rejoindre sous le prétexte hypocrite de « se faire une idée plus précise des travaux de Viollet-le-Duc »³¹), mais on sait que Proust partageait l'hostilité à ce type de « travaux » d'un historien comme Émile Mâle, dont il s'inspire pour diverses descriptions dans la *Recherche*³², et à qui il écrit, en août 1907 : « Les monuments restaurés ne me donnent pas la même impression que les pierres mortes depuis le XII^e siècle par exemple, et qui en sont restées à la Reine Mathilde. »³³ Deux mois plus tard, à l'adresse de M^{me} Straus et à propos du *Dictionnaire raisonné*, où il admire pourtant le « génie de l'architecture », il ajoute : « C'est malheureux que Viollet-le-Duc ait abîmé la France en restaurant avec science mais sans flamme, tant d'églises dont les ruines seraient plus touchantes que leur rafistolage archéologique avec des pierres neuves qui ne nous parlent pas, et des moulages qui sont identiques à l'original et n'en ont rien gardé. »³⁴ Dans *Sodome et Gomorrhe*, il raille le « petit commerçant » qui s'en va le dimanche éprouver « la sensation du Moyen Âge » devant des vouîtes qui « ont été, par des élèves de Viollet-le-Duc, peintes en bleu

et semées d'étoiles d'or»³⁵, et prête à Albertine, devant l'église (fictionnelle) de Marcouville-l'Orgueilleuse, « moitié neuve, moitié restaurée » – ce qui ne laisse pas beaucoup à l'original –, cette phrase révélatrice de l'influence d'Elstir, qui est son Ruskin à elle, et qui lui a enseigné « la précieuse, l'inimitable beauté des vieilles pierres », mais aussi, aux yeux du narrateur, témoignage « de la sûreté de goût qu'elle avait déjà en architecture » : « Elle ne me plaît pas, elle est restaurée. »³⁶ Marcel observe toutefois que le « fétichisme attaché à la valeur architecturale objective » met ici le peintre impressionniste « en contradiction avec lui-même »³⁷, puisqu'il ne devrait tenir compte que de la manière dont le soleil couchant illumine cette façade, restaurée ou non : selon la leçon de Rembrandt (qui était déjà, en fait, celle de Chardin), « la beauté n'est pas dans les objets, car sans doute alors elle ne serait si profonde et si mystérieuse »³⁸. Le respect du Temps, qui exige qu'on laisse les objets dans l'état qu'ils ont acquis peu à peu (« dans leur jus », comme disent gracieusement les antiquaires) pour les laisser « nous parler » depuis leur époque et à travers « la rumeur des distances traversées »³⁹, n'est en somme qu'une étape vers le subjectivisme, dont l'impressionnisme offre une illustration symbolique, et qui comprend que la beauté est tout entière, selon la formule anglaise, *in the eye of the beholder*. De ce point de vue, « qu'importe qu'un monument soit neuf s'il paraît vieux ; et même s'il ne le paraît pas ! »⁴⁰, pourvu que l'œil sache y poser le « rayon spécial »⁴¹ d'une vision esthétique.

La gradation, plutôt qu'opposition, de Chardin à Rembrandt, esquissée dans la célèbre ébauche d'article apparemment abandonnée en 1895⁴², revient encore, mais pour avorter de nouveau, dans une page du manuscrit des « Journées de pèlerinage »⁴³. « Chardin vous a appris à ne pas bâiller d'ennui et de dédain de votre modeste salle à manger en rêvant de splendeurs inconnues. En vous révélant la vie de la nature morte, en vous apprenant à admirer comme une des plus belles choses qui soient au monde le rayon de soleil qui fait briller votre verre d'eau, ou le relief de votre couteau sur les plis de la nappe, il vous a découvert la beauté de la vie de tous les jours. Et Rembrandt a achevé de vous émanciper de cette fausse croyance que la beauté est attachée à tels ou tels objets en vous attachant à trouver la beauté dans la seule lumière et dans l'ombre. » Ce double abandon tient peut-être au caractère insuffisamment contrasté de ces deux leçons de subjectivisme, qui de fait n'en font qu'une : la beauté n'est pas dans les choses, mais dans la lumière et dans l'ombre, qui figurent évidemment le pouvoir esthétique de l'esprit, ce pouvoir qui permet à Chardin et à Rembrandt de « découvrir » la beauté de spectacles jusque-là dédaignés. Mais si l'on comprend que cette beauté est de source toute subjective, il s'ensuit évidemment que le privilège accordé jusqu'ici

(depuis l'abside de Saint-Hilaire) aux objets les plus humbles et les plus familiers n'est qu'une expression trop simple, ou trop primaire, de ce subjectivisme, qui n'a pas plus de raisons de négliger les objets ordinairement tenus pour précieux. Une autre gradation s'esquisse alors, dans le même brouillon, avec un troisième terme dont la référence est ici Gustave Moreau : « Mais si la beauté habite dans les choses les plus humbles, il ne faut pas dédaigner les choses rares et penser qu'elles ne peuvent pas avoir aussi leur beauté. Gustave Moreau arrive à point pour restaurer en vous l'amour des bijoux et des belles étoffes. » Dans une esquisse des *Jeunes Filles*, à propos de la leçon d'Elstir, Proust reprend cette désormais triple gradation, et ajoute à l'exemple de Moreau celui d'un autre peintre, plus couramment (et en particulier chez Proust lui-même) emblématique d'un art voué au luxe et à l'éclat : Véronèse. « Quand on est trop sous l'influence de *La Raie* de Chardin qui nous montre que les plus simples lois du relief et de la consistance suffisent à rendre inestimablement précieux les plus modestes objets, ou du *Bon Samaritain* de Rembrandt qui fait consister tout le prix de la matière dans un éclairage qui rend divine la corde du puits et l'ombre de la porte, la vue des *Noces de Cana* ou de certains Gustave Moreau n'est pas inutile pour nous montrer que si les choses les plus communes sont aussi belles que les plus opulentes, les plus opulentes ne sont pourtant pas exceptées et ont leur beauté aussi. »⁴⁴ Ce morceau ne passe apparemment pas dans le texte final, mais on verra plus loin le sculpteur Ski s'amuser à un rapprochement implicite et paradoxal entre le Véronèse des *Noces* et une nature morte qui aurait pu inspirer Chardin : « Vous remplirez tous nos verres [“de château-margaux, de château-lafite, de porto”], on apportera de merveilleuses pêches, d'énormes brugnon, là en face du soleil couché ; ça sera luxuriant comme un beau Véronèse. »⁴⁵

Ce nom nous emporte inévitablement à Venise, même si les *Noces de Cana*, transférées au Louvre depuis Napoléon, y font cruellement défaut (pour les raisons susdites, on peut se demander quel parti prendrait Proust dans certaine campagne actuelle pour leur retour au réfectoire de San Giorgio Maggiore), et donc aux pages d'*Albertine disparue* qui évoquent le séjour du narrateur dans la cité des doges en compagnie de sa mère. C'est là que s'explicite enfin l'opposition cardinale autour de laquelle tournaient depuis longtemps les pages avortées ou abandonnées que nous venons de rencontrer : « ... nobles surfaces de degrés de marbre élaboussées à tout moment d'un éclair de soleil glauque, et qui à l'utile leçon de Chardin, reçue autrefois, ajoutaient celle de Véronèse. »⁴⁶ On ne peut dire que la vision de marches de marbre élaboussées de soleil glauque évoque le plus naturellement ce dernier artiste, mais cette évocation est déjà (au moins) dans deux avant-textes : « ... vastes surfaces de marbre,

mouillées d'un rapide soleil, d'un escalier comme dans Véronèse et qui ajoutaient à la leçon de Chardin – que les plus pauvres choses peuvent devenir belles au reflet de la lumière – cette autre leçon que les choses les plus somptueuses le peuvent aussi et ne sont pas exemptées de la beauté », et : « ... des courants d'air marin et du soleil, lustrant d'ombre de vastes étendues de marbre comme dans Véronèse, donnant ainsi la leçon contraire de Chardin que même les choses opulentes peuvent avoir de la beauté. »⁴⁷ La relation la plus pertinente est donc clairement pour lui, on l'a vu, entre le peintre de *La Raie* et celui des *Noces*. On la voit ici qualifiée en termes qui hésitent entre le complémentaire (« ajouter ») et le contradictoire (« contraire ») ; elle illustre en fait ce que j'appellerai en termes pseudo-hégéliens, et donc peu indigènes, une dialectique de l'humble et du luxueux (ou « luxuriant », comme dit Ski), où l'attachement aux objets humbles constitue un premier degré naïf, puis l'acceptation, malgré leur prix, des objets précieux, un deuxième degré antithétique (« seconde simplicité », dirait Yves Bonnefoy⁴⁸), en vue de ce dépassement final qui reconnaît l'indifférence de l'objet⁴⁹, et la subjectivité radicale de l'appréciation esthétique.

Mais lors du séjour à Venise, cette relation prend la forme plus neutre d'un parallèle à la fois analogique et contrastif, ou plus précisément d'une *analogie avec transposition*, entre ces deux pôles symboliques que sont Combray et Venise (dont Chardin et Véronèse offrent évidemment une version picturale). Le motif de ce parallèle, que nous commençons à bien connaître, est clairement indiqué dès le début de ce chapitre⁵⁰ : « Comme il peut y avoir de la beauté, aussi bien que dans les choses les plus humbles, dans les plus précieuses [je goûtais à Venise] des impressions analogues à celles que j'avais ressenties autrefois à Combray, mais transposées selon un mode [on pourrait dire, plus fidèlement à la métaphore musicale, “dans une tonalité”] entièrement différent et plus riche. » Cette transposition se développe donc sur deux ou trois pages, dont le procédé constant consiste, avec diverses variations, en un « comme à Combray... » aussitôt corrigé par un « mais à Venise... » : le soleil du matin ne frappe pas les ardoises de Saint-Hilaire, mais l'ange d'or du campanile de Saint-Marc ; la rue en fête du dimanche est ici « toute en une eau de saphir » ; les maisons alignées sont ici des palais de porphyre et de jaspe ; les stores sont ici « tendus entre les quadrilobes et les rinceaux de fenêtres gothiques » ; les « humbles particularités » et « asymétries » qui rendaient si « éloquente » la façade donnant sur la rue de l'Oiseau ont ici leur « équivalent », mais leur message est dévolu « à l'ogive encore à demi arabe d'une façade qui est reproduite dans tous les musées de moulage et tous les livres d'art illustrés, comme un des chefs d'œuvre de l'architecture domestique au Moyen Âge », etc. Ce

thème complaisamment exploité implique nécessairement qu'on abandonne le parti consistant à ne présenter de Venise que les aspects les plus humbles, voire « misérables », puisqu'une telle présentation réduit à néant le contraste sur lequel il repose, en donnant à Venise, pour la rendre « plus intime et plus vraie... de la ressemblance avec Aubervilliers », alors qu'ici, pour le narrateur, « ce sont des œuvres d'art, les choses magnifiques, qui sont chargées de nous donner les impressions familières de la vie ».

Pour le narrateur, mais aussi, par procuration⁵¹ et de manière tout à fait symbolique, pour sa grand-mère, intraitable gardienne et interprète de l'esthétique combracienne. « Comme ta pauvre grand-mère eût aimé une grandeur si simple ! », s'exclame sa fille devant le palais des Doges. « Elle aurait même aimé la douceur de ces teintes roses, parce qu'elle est sans mièvrerie. Comme ta grand-mère aurait aimé Venise, et quelle familiarité qui peut rivaliser avec celle de la nature elle aurait trouvé dans toutes ces beautés si pleines de choses qu'elles n'ont besoin d'aucun arrangement, qu'elles se présentent telles quelles... Ta grand-mère aurait eu autant de plaisir à voir le soleil se coucher sur le palais des doges que sur une montagne. » Le maître-mot est là : *nature*. La grand-mère, bien sûr, est déjà morte à ce moment, sans jamais être allée à Venise. Mais Proust avait songé, un temps, à réaliser cette confrontation symbolique. C'est dans l'Esquisse XXVII de *Du côté de chez Swann*, déjà citée, et précisément un des avant-textes de la description du clocher de Saint-Hilaire, encore à l'état de clochers de Chartres : « L'année où elle mourut d'un mal qu'elle connaissait et dont elle savait l'échéance, elle vit pour la première fois Venise où elle n'aima vraiment que le palais des Doges. »⁵² La boucle était ainsi bouclée d'avance, et l'on croit entendre l'absente murmurer sur la Piazzetta, comme jadis sur la place de Combray : « Mes enfants, moquez-vous de moi si vous voulez, il n'est peut-être pas beau dans les règles, mais sa vieille figure bizarre⁵³ me plaît. Je suis sûre que s'il jouait du piano, il ne jouerait pas sec. »

1. À la recherche du temps perdu, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989, I, p. 58.

2. P. 61-62.

3. Voir l'Esquisse XXVIII, *ibid.* p. 738-743, et l'Esquisse XXVII, p. 736-738, apparemment antérieure, où le rôle du clocher de Combray est encore tenu par les clochers de Chartres, qui déjà ne « joueraient pas sec ».

4. P. 11.

5. P. 39.

6. II, p. 93. Il s'agit, bien sûr, d'Anton Rubinstein.

7.

Les témoignages de relation esthétique aux objets et spectacles naturels sont trop fréquents chez Proust pour qu'on entreprenne d'en dresser la liste ; je rappelle seulement qu'il attribue à Bergotte, devant plusieurs tableaux d'une exposition hollandaise et avant de retrouver la *Vue de Delft*, « l'impression de la sécheresse et de l'inutilité d'un art si factice, et qui ne valait pas les courants d'air et de soleil [sic] d'un palazzo de Venise, ou d'une simple maison au bord de la mer » (III, p. 692) – impression qui fait évidemment de la nature un étalon de « valeur » auquel l'art ne se mesure pas toujours sans dommage.

8. I, p. 149-150.
9. Sur l'effet de contagion que ces relations exercent sur la description métaphorique, en particulier de divers clochers, voir « Métonymie chez Proust », in *Figures* III, Paris, Seuil, 1972. Rappelons au passage que la relation intime entre un être et le « sol » dont il est le « produit » et dont « on goûte en lui le charme particulier », anime autant l'érotique de Proust que son esthétique : voyez la paysanne de Roussainville (I, p. 150, 155), la marchande de café au lait le long du train de Balbec (II, p. 16), ou la Maria « chose de Hollande » de l'Esquisse LXX des *Jeunes Filles* (II, p. 1005). On sait aussi la force et la durée des liens qui rattachent selon lui une œuvre littéraire aux lieux, aux circonstances et au support de sa première lecture (*Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 172 ; *Recherche* IV, 465 : « Je rechercherais les éditions originales, je veux dire celles où j'eus de ce livre une impression originale »).
10. Entre octobre 1795, date de son ouverture au public, et avril 1816, date de sa fermeture par décret (voir Francis Haskell, *L'Historien et les images* (1993), trad. fr., Gallimard, 1995, ch. IX ; Dominique Poulot, « Alexandre Lenoir et les Musées des Monuments français », in Pierre Nora éd., *Les Lieux de mémoire*, II, *La Nation*, Paris, Gallimard, 1986, p. 497-531, et *Musée, nation, patrimoine*, 1789-1815, Gallimard, 1997, sp. ch. 10-12). On sait que Michelet y avait, dans son enfance, « reçu d'abord la vive impression de l'histoire. Je remplissais ces tombeaux de mon imagination, je sentais ces morts à travers les marbres, et ce n'était pas sans quelque terreur que j'entrais sous les voûtes basses où dormaient Dagobert, Chilpéric et Frédégonde... » (Dédicace à Edgar Quinet du *Peuple*, 1846 ; cf. *Cours au Collège de France*, 1843, Paris, Gallimard, 1995, t. I.)
11. Voir Antoine Quatremère de Quincy, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie* (1796), Paris, Macula, 1989, rééd. 1996, et *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art* (1815), Paris, Fayard, 1989.
12. II, p. 5-6.
13. Voir la planche XVIII de l'Album Lenoir, reproduite par Haskell p. 328.
14. IV, p. 268.
15. *Contre Sainte-Beuve*, p. 120, 122 ; la dernière phrase est un peu obscure à première lecture, mais je pense qu'il faut entendre, par « protéger de ressemblances » : protéger *au moyen* de ressemblances.
16. *Ibid.*, p. 63-69.
17. III, p. 385-386. On voit que les « bottes de sept lieues » sont maintenant passées d'un versant à l'autre de l'antithèse chemin de fer / automobile.
18. P. 393.
19. P. 394. Proust donne ici à « automobile » le genre masculin.
20. Il évoque bien, mais sarcastiquement, l'arrivée du voyageur en gare d'Amiens (cité CSB p. 73) et de Venise (*Les Pierres de Venise*, éd. abrégée de 1881, trad. fr. par Mathilde Crémieux (1906), Paris, Hermann, 1986, p. 35-36).
21. Jean Giono, *Voyage en Italie* (1953), in *Journal, poèmes, essais*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 643.
22. « La mort des cathédrales », *Le Figaro*, 16 août 1904, partiellement repris en 1919 dans le recueil *Pastiches et mélanges* ; maintenant dans le volume *Contre Sainte-Beuve* de la Pléiade, qui donne en note les passages supprimés en 1919. Tout l'ensemble relatif à ce thème, et/ou à l'œuvre de Ruskin, constitue un labyrinthe bibliographique assez éprouvant.

23. *Contre Sainte-Beuve*, p. 777.
24. Et que Lenoir envisageait déjà, comme pis-aller, en 1816, lorsque commençait à se profiler le retour *in situ* des œuvres conservées dans son musée, et la fermeture de celui-ci (voir Poulot, *op. cit.*, p. 296).
25. Le mot est déjà chez Quatremère, dont l'opposition au musée était d'ailleurs, comme celle de La Sizeranne et de Hallays, beaucoup plus stricte que celle de Proust : « C'est tuer l'art pour en faire de l'histoire ; ce n'est point en faire l'histoire, mais en faire l'épithaphe » (*Considérations*, *op. cit.*, p. 48). Si l'on voulait pousser plus loin la comparaison, il faudrait ajouter que Quatremère, en revanche, ne semble pas hostile aux restaurations (il approuve en tout cas celles des antiquaires romains), et aussi que, maître d'œuvre, entre 1791 et 1793, de la « panthéonisation » de Sainte-Geneviève, il peut passer pour un précurseur (virtuel) des désaffectations redoutées par Proust.
26. *Contre Sainte-Beuve*, p. 735 (je respecte la syntaxe cahoteuse de cet avant-texte : il faut sans doute comprendre : « ... et qu'elle ne saurait... ». Dans l'article du *Figaro*, Proust semble exhorter le même Hallays à choisir entre le moindre mal de la restauration et le mal absolu de la laïcisation (*ibid.*, p. 774).
27. *Ibid.*, p. 85. Son allure familière a même valu à cette Vierge le surnom de « soubrette picarde ».
28. Un tableau d'autel (par exemple) transporté au musée perd bien une de ses fonctions, mais il lui reste au moins celle de représenter ce qu'il représente.
29. *Ibid.*, p. 780 (je suppose que Proust veut plutôt dire : *aux besoins du culte*) ; cette conclusion fut elle aussi supprimée dans le recueil de 1919, sans doute pour cause de moindre nécessité politique : le fait est que le danger de laïcisation massive ne s'était guère réalisé (la révolution jacobine en avait jadis fait bien d'autres), et que les destructions matérielles dues à la guerre faisaient rétrospectivement paraître un peu excessives certaines de ces prophéties.
30. *Esthétique et philosophie*, t. I, Paris, Klincksieck, 1980, p. 29.
31. I, p. 288.
32. Ainsi pour celle de l'église de Balbec, II, p. 196-198.
33. Correspondance, éd. Ph. Kolb, Paris, Plon, VII, 1981, p. 250.
34. 8 oct. 1907, *ibid.*, p. 288 ; c'est pendant cet été 1907 que Proust visite en voiture quelques églises et châteaux de Normandie, entre Cabourg et Paris.
35. III, p. 275. Ce type de décor, je le rappelle, sévissait déjà chez Lenoir.
36. *Ibid.*, p. 402.
37. Même remarque, dans une autre conversation pédagogique avec Albertine, p. 673.
38. *Contre Sainte-Beuve*, p. 380.
39. I, p. 77, à propos de la réminiscence de la madeleine ; il s'agit bien sûr des distances temporelles.
40. III, p. 673.
41. IV, p. 474.
42. *Contre Sainte-Beuve*, p. 372-382.
43. Parues en article dans *Le Mercure de France* d'avril 1900, puis dans la Préface à *La Bible d'Amiens*, puis dans les *Pastiches et mélanges* de 1919 – toutes reprises accompagnées de diverses modifications. Cet avant-texte manuscrit est donné dans *Contre Sainte-Beuve*, p. 724-725.
- 44.

- II, p. 975.
45. III, p. 330.
46. IV, p. 205.
47. Esquisse XV-1, IV, p. 693, Esquisse XV-3, p. 694.
48. C'est le titre d'un essai sur le baroque, dans *Un rêve fait à Mantoue*, Mercure, 1967.
49. Je dis « indifférence *de* », et non à l'objet, parce que la relation esthétique n'est certes pas une relation d'indifférence, mais qu'elle investit à sa guise, et aussi passionnément qu'on voudra, un objet dont l'élection, et la « beauté », dépendent d'elle.
50. Il s'agit du « chapitre III, Séjour à Venise » d'*Albertine disparue*, IV, p. 202-235, où le parallèle occupe l'essentiel des p. 202-209. Divers avant-textes en sont présentés, sous le titre d'Esquisse XV, p. 689-698.
51. La procuration est ici double, ou plutôt triple : la grand-mère exprime par la bouche de sa fille une esthétique que partage son petit-fils le narrateur, et leur « père » à tous, l'auteur Marcel Proust, qui l'a souvent défendue en marge de son roman.
52. I, p. 737. On doit se rappeler que les deux personnages de la mère et de la grand-mère se sont distingués par scissiparité à partir d'une figure commune, et que Proust a bien, en 1900, visité Venise en compagnie de sa mère.
53. Proust n'ignore certainement pas les commentaires de Ruskin sur l'asymétrie de la grande façade du palais des Doges (*Les Pierres de Venise*, éd. cit., p. 108).

« Un de mes écrivains préférés »

Dans son dernier livre¹, qui semble témoigner d'une conversion enthousiaste aux pratiques d'hypothèse à tout hasard et d'interprétation à tous crins de la psychanalyse littéraire, Michael Riffaterre fait (entre autres) à une page de *Combray* un sort qui laisse perplexes les proustiens même les moins avertis. Il s'agit du paysage de Guermantes et des rêveries auxquelles il est associé. Les deux phrases partiellement citées sont les suivantes :

« ... Il me semblait avoir sous les yeux un fragment de cette région fluviale que je désirais connaître depuis que je l'avais vue décrite par un de mes écrivains préférés. Et ce fut avec elle, avec son sol imaginaire traversé de cours d'eaux bouillonnants, que Guermantes, changeant d'aspect dans ma pensée, s'identifia... »²

Ce fragment contient une mention allusive (« un de mes écrivains préférés ») qui ne peut que susciter la curiosité du lecteur : quel peut être cet écrivain, l'un de ses préférés, chez qui le jeune Narrateur a « vu décrite » la région fluviale que lui évoque le paysage de Guermantes ? (Et, accessoirement, quelle est cette région ?) Pour Riffaterre, la réponse ne fait aucun doute, et cette certitude *a priori* lui permet d'enchaîner aussitôt : « “Un de mes écrivains préférés” est, en fait, Virgile lui-même. »

Pour des raisons dans le détail desquelles je n'entrerai pas, la référence supposée à Virgile fait ici partie d'un réseau interprétatif d'inspiration freudienne, dont l'autre point d'appui est une mention, effective celle-là, à propos des relations mondaines de Swann, du récit de la IV^e *Géorgique* sur la visite d'Aristée au royaume aquatique de sa mère Cyréné³. Mais Riffaterre voit en outre dans ce récit le « subtexte » du fameux épisode de la soirée à l'Opéra⁴ où les membres de l'aristocratie apparaissent au Narrateur, dans leurs baignoires, comme des divinités dans leurs cavernes sous-marines. Ce n'est pas impossible, mais rien ne l'indique, et je continue de juger plus pertinente et plus motivée une autre hypothèse (accessoirement plus

riffaterrienne ancienne manière) : toute cette métaphore ô combien filée ne serait qu'un développement du mot à double entente qui, textuellement, la déclenche : *baignoire*⁵. Quant à la valeur, non plus psychologique (séparation de la mère) mais sociologique (exclusion des simples spectateurs), du thème de la paroi d'aquarium, il est curieux que Riffaterre ne songe pas à la conforter d'un rapprochement avec la non moins célèbre page des *Jeunes Filles*⁶ sur la salle à manger-aquarium du Grand Hôtel, illuminée le soir pour la contemplation frustrée du petit peuple de Balbec.

Mais revenons à Guermantes, et à l'« un des écrivains préférés » du Narrateur. La seule justification textuelle alléguée pour son identification à Virgile est la « forme hyperlatine » de l'adjectif *fluvialite*, dont Riffaterre connaît et mentionne un autre emploi proustien, apparemment sans allusion virgilienne ni connotation œdipienne⁷. *Fluvialite* ne me semble nullement « hyperlatin » : c'est un adjectif dont la forme latine *fluviatilis* se trouve, si j'en crois mon Gaffiot, chez Cicéron et Tite-Live (mais non chez Virgile, qui n'emploie que *fluvialis*), et dont l'acception classique est, à propos de végétaux et d'animaux : « qui vit dans ou à proximité d'un cours d'eau ». Proust le détourne par deux fois au profit de lieux ou de paysages agrémentés de cours d'eau modestes : ruisseaux, torrents ou petites rivières comme le Couesnon ou la « Vivonne » ; il s'oppose évidemment en ce sens à *fluvial*, qui évoque une plus large rivière, comme un véritable *diminutif*. Sa seule présence ne peut donc en aucun cas suffire à suggérer un subtexte virgilien, avec les associations pseudo-freudiennes qu'y trouve complaisamment Riffaterre⁸. Et ce d'autant moins que l'emploi du mot *écrivain* pour désigner l'auteur des *Géorgiques* serait fort peu idiomatique : pour un auteur du début de ce siècle, et de la culture de Marcel Proust, Virgile, me semble-t-il, n'est pas un *écrivain*, mais un *poète*. Le sentiment linguistique s'oppose donc de toutes ses forces à une telle identification⁹.

Par ailleurs et surtout, la piste interprétative est beaucoup plus encombrée que ne semble croire Riffaterre. En effet, la mention faite ici d'un « écrivain préféré » descripteur d'un pays fluvialite n'est que le rappel d'une ou deux autres occurrences antérieures, dans le récit des après-midi de lecture au jardin. On connaît le thème : le jeune lecteur vit plus intensément dans le paysage évoqué par le livre que dans celui où il se trouve lors de sa lecture. Voici l'illustration spécifique de ce thème :

« C'est ainsi que pendant deux étés, dans la chaleur du jardin de Combray, j'ai eu, à cause du livre que je lisais alors, la nostalgie d'un pays montueux et fluvialite, où je verrais beaucoup de scieries et où, au fond de l'eau claire, des morceaux de bois pourrissaient sous des touffes de cresson ; non loin montaient le long de murs bas, des grappes de fleurs violettes et rougeâtres. Et comme le rêve d'une femme qui m'aurait aimé était toujours présent à ma pensée, ces étés-là ce rêve fut imprégné de la

fraîcheur des eaux courantes ; et quelle que fût la femme que j'évoquais, des grappes de fleurs violettes et rougeâtres s'élevaient aussitôt de chaque côté d'elle comme des couleurs complémentaires. »¹⁰

C'est évidemment à ces rêveries érotico-paysagistes indéterminées (« une femme ») que vient se raccorder, au cours des promenades du côté de Guermantes, le fantasme plus précis d'amours fluviales et poétiques avec la duchesse :

« Je rêvais que M^{me} de Guermantes m'y faisait venir, éprise pour moi d'un soudain caprice : tout le jour elle y pêchait la truite avec moi. Et le soir, me tenant par la main, en passant devant les petits jardins de ses vassaux, elle me montrait, le long des murs bas, les fleurs qui y appuyaient leurs quenouilles violettes et rouges et m'apprenait leurs noms. »¹¹

Le paysage est du même type, à ceci près que la rêverie initiale portait sur une région montueuse et peuplée de scieries, dont le parc de Guermantes n'est qu'une réplique très assagie. Le goût pour les paysages agrémentés de cours d'eau frais et rapides est une constante de la sensibilité proustienne, et l'évocation des fleurs violettes et rougeâtres (ailleurs, jaunes ou bleues) en grappes et en quenouilles est un véritable tic, dont la connotation « phallique » n'échappera à personne, et dont la fréquence a été relevée, à ma connaissance pour la première fois, par Jean Milly dans son étude des *Pastiches*¹². Il cite les deux pages qui viennent de nous retenir, et une phrase du *Côté de Guermantes* qui rappelle

« ... cette terre torrentueuse où la duchesse m'apprenait à pêcher la truite et à connaître le nom des fleurs aux grappes violettes et rougeâtres qui décoraient les murs bas des enclos environnants. »¹³

Ces mentions (et d'autres, auxquelles je viens tout de suite) sont évidemment justifiées dans l'étude de Milly par la présence d'une autre occurrence (la première publiée), dans le pastiche de Flaubert :

« Et ils finissaient par ne plus voir que deux grappes de fleurs violettes, descendant jusqu'à l'eau rapide qu'elles touchent presque, dans la lumière crue d'un après-midi sans soleil, le long d'un mur rougeâtre qui s'effritait. »¹⁴

À partir de ce micro-corpus plutôt insistant, la curiosité ne peut que s'orienter vers deux pistes d'enquête : celle des « sources » livresques et autres « subtextes », et celle des brouillons, ou avant-textes. Milly s'engageait sur ces deux pistes avec les moyens dont on disposait alors. Côté « subtexte », le pastiche de Flaubert montre lui-même la voie, qui mène à cette page de *L'Éducation sentimentale* :

« Des touffes de roseaux et des joncs la bordent inégalement ; toutes sortes de plantes

venues là s'épanouissaient en boutons d'or, laissaient pendre des grappes jaunes, dressaient des quenouilles de fleurs amarante, faisaient au hasard des fusées vertes. »¹⁵

On pourrait considérer que cette citation clôt l'enquête et donne la clé de l'allusion : « un de mes écrivains préférés » serait tout bonnement et tout uniment Flaubert, et plusieurs commentateurs¹⁶ s'en sont tenus là. Mais cette évocation des bords de la Seine à Nogent ne suffit vraisemblablement pas à déclencher la vision d'un pays montueux, et de toute façon Milly citait deux fragments d'avant-textes, dont l'un contribue à brouiller les cartes :

« D'autre part certains romans que je lisais alors, peut-être *Le Lys dans la vallée*, mais je n'en suis pas sûr, me donnaient un grand amour pour certaines fleurs en quenouille, dépassant verticalement de leur grappe aux sombres couleurs un chemin fleuri. Que de fois je les cherchai du côté de Guermantes, m'arrêtant devant quelque digitale, laissant mes parents me dépasser, disparaître à un coude de la Vivette pour que rien ne trouble ma pensée, me redisant la phrase aimée, me demandant si c'était bien cela qu'avait dépeint le romancier, cherchant à identifier au paysage lu le paysage contemplé pour lui donner la dignité que déjà la littérature conférait pour moi à la réalité en me manifestant son essence et en m'enseignant sa beauté. »¹⁷

Voici donc Flaubert en concurrence avec Balzac, mais l'Indre du *Lys* n'est pas plus montueuse ni pourvue de scieries que la Seine de *L'Éducation*, et il n'y a ni grappes ni quenouilles dans la flore balzacienne. Les nouveaux avant-textes récemment publiés, tant des après-midi de lecture que de la promenade à Guermantes¹⁸, nous en diront peut-être un peu plus.

Beaucoup plus, à vrai dire, mais rien, je le crains, qui nous rapproche de Virgile et de son pénis géniteur – aux quenouilles près, bien sûr. Je suis cette trace en remontant la disposition des Esquisses de la Pléiade, qui semble à peu près chronologique, dans la mesure où l'on peut établir la chronologie de l'avant-texte proustien¹⁹. Celui de l'Esquisse LV (cahier 26) est le même que citait Milly et que je viens de reproduire, je n'y reviens pas. L'Esquisse XXVI (cahier 14) traite encore des journées de lecture. J'en extrais les phrases qui concernent le plus directement notre sujet :

« Le livre fournissait aussi le paysage qui était celui de cette journée où je lisais, et le livre que je lisais alors élevait de hautes collines bossuées, toutes mouillées de torrents écumeux et couvertes de lentilles vertes, qui font marcher des scieries et du haut desquelles on aperçoit dans la vallée le bouillon d'argent d'une rivière profondément encaissée [...]. Aussi je ne désirais voir qu'un pays où il y eût des scieries, des sources naturelles, une rivière d'argent aperçue d'une hauteur. Je m'informais des régions de la France où je verrais ces précieuses choses et je demandais à mes parents de m'envoyer, plutôt encore qu'à Reims, à Laon et à Chartres, passer quelques jours dans l'Avallonnais appelé Petite Suisse, ou dans les Vosges. Le livre qui introduisait dans mes journées de Combray ces sites imaginaires et en projetait le désir sur tout mon avenir, n'est-il pas celui que je me figure tant d'après le lieu où il se passa, et d'après l'année [que] j'ai inscrite sur la couverture ? Ou bien se dégagea-t-il d'une de ces

pages par une association d'idées [parce] que je me fis reconstituer une image qu'elle ne contenait pas ? Toujours est-il que de ce paysage d'eaux vives et d'industries aquatiques que je désirais tant visiter était inséparable pour moi le nom de quelque enclos au pied duquel poussaient des épis rougeâtres, des grappes de fleurs violettes et jaunes... »²⁰

Revoici donc le paysage montueux, les torrents et les scieries, et voici une nouvelle localisation référentielle : Vosges ou Avallonnais. Mais ces lieux désirés ne constituent pas nécessairement le « paysage » du livre qui en communique le désir, ou plutôt ils ne le constituent certainement pas : s'il s'agissait de visiter ce paysage lui-même, il n'y aurait pas ce choix entre deux sites aussi distincts que les Vosges et l'Avallonnais. Il ne s'agit donc que de paysages *semblables* à celui du livre, qui nous reste apparemment inaccessible.

L'Esquisse XXXI (cahier 29) est probablement la plus ancienne. Elle est aussi la plus révélatrice. En voici l'essentiel :

« Tandis que je lisais un livre de Bergotte qui se passait dans le Jura [...] le paysage du roman s'élevait au milieu du paysage réel, et les images qu'il évoquait perpétuellement d'eau bouillante, de rivières à truites comme des rubans d'argent vus du haut des collines boisées, de scieries mécaniques marchant par l'eau, de plantes vertes poussant dans les méandres de ces bords si frais, de sources naturelles, de bateaux descendant les rapides, qui me donnaient envie de demander à mes parents de me laisser aller passer un été dans telle ou telle ville d'eaux où je savais qu'il y avait des scieries mécaniques, des hauteurs boisées, des sources à goût frais et salubre, où surtout on canotait et pêchait la truite dans des cours agités.

En reprenant aujourd'hui ce livre de Bergotte je ne peux trouver nulle part une phrase où il soit question d'épis rougeâtres, de grappes de fleurs violettes et jaunes, retombant le long d'un mur suintant d'eau. Cependant cette idée d'eau courante, de bouillonnements d'eau, de ruisseaux d'argent aperçus du haut de collines boisées, de bois d'une scierie à demi pourri par l'eau, que j'avais tout le temps devant les yeux, en dînant, en me promenant dans le jardin, qui pendant un an, du moins à certaines heures, car à d'autres je pensais plutôt aux cathédrales et à *The Bible of Amiens*, était liée à des épis rougeâtres, des grappes de fleurs violettes ou jaunes, que j'aurais voulu connaître et que pourtant je me figurais très bien, dont l'image est évidemment venue d'un livre, venait toujours colorer mon paysage montagneux et d'eaux vives. Je méprisais les fleurs du jardin, et ne m'arrêtais avec espérance que dans un chemin où le long d'un mur humide j'apercevais quelque chose qui pouvait vaguement ressembler à mes grappes violettes et jaunes. Quand j'eus entendu le curé dire que Guermantes était une petite Suisse, j'y vis les ruisseaux d'argent, les bois pourris par l'eau, les grappes violettes et jaunes au ras d'un mur tacheté d'humidité. Maintenant M^{me} de Guermantes n'était plus seulement pour moi la fille de son nom, née de sa sonorité et de sa légende. Parfois je la voyais tirant à la carabine des truites le long des chutes d'eau, regardant d'en haut d'une colline des fleuves qui si haut n'étaient qu'un bouillon d'argent, et vers le soir allant à pas lent regarder les petits enclos de ses fermes où sur les murs humides se collaient des épis rougeâtres des grappes de fleurs jaunes et violettes. »²¹

De cette page fascinante par son ressassement compulsif, les révélations sont multiples. La première porte sur le site du livre, origine apparente de toutes les rêveries ultérieures, identifié cette fois sans hésitation au Jura. Le qualificatif *montueux* et l'évocation des

scieries s'appliquent évidemment sans difficulté à cette région. La seconde porte sur l'auteur, le fameux et mystérieux « écrivain préféré » : il s'agit ici tout simplement de Bergotte. Mais cette identification n'est que provisoire, elle disparaîtra bien avant la version finale ; et, bien entendu, elle ne fournit aucune « clé » référentielle, puisque Bergotte est un écrivain fictif. Mais il y a plus à dire sur chacun de ces deux points.

Il semble que Proust ait renoncé très vite à attribuer le « roman » (puisque roman il y a dans cette version) à Bergotte ; une note de régie en regard de cette page indique : « Il vaut mieux que ce livre ne soit pas de Bergotte pour que l'association des fleurs ne se fasse pas avec M^{lle} Swann. » Note en attente d'une nouvelle rédaction qui en effet ne tardera pas, et qui retirera à Bergotte la paternité du roman au « paysage montueux et fluvial » pour lui en attribuer une autre. Proust décide en effet que Bergotte sera lié à M^{lle} Swann, comme ami de la famille, et associé à des images plus artistiques de visites de cathédrales en compagnie de Gilberte. Il n'y aura donc plus *un* exemple d'influence livresque sur les rêveries de Marcel, mais *deux*, successifs : celui du paysage fluvial et celui des visites de cathédrales – et Bergotte ne sera plus attaché qu'au second, dans une substitution temporelle nettement marquée par le texte final déjà cité²². Le paysage fluvial reviendra néanmoins au cours des promenades à Guermantes, en un moment évidemment contemporain de la première série de lectures, ce qu'autorise la disposition anachronique de *Combray*. Nous avons donc à partir de ce moment (non précisément daté dans la chronologie génétique) deux « écrivains préférés » dont le premier n'est plus Bergotte, mais un auteur imaginaire ou non, et anonyme. Dans l'Esquisse XXXI, il y en avait pourtant déjà deux, mais qui venaient conjoindre leurs influences dans la même rêverie synthétique : le pays montueux venait de « Bergotte » et les fleurs en quenouilles venaient « évidemment d'un livre », c'est-à-dire à coup sûr d'un *autre* livre. Celui-ci, pour le coup, nous connaissons son « modèle » extradiégétique depuis le pastiche Flaubert de 1908 : c'est *L'Éducation sentimentale*.

Resterait à identifier l'autre, dont l'action « se passait dans le Jura », à moins qu'il n'y ait aucun modèle à ce qui serait une invention *ex nihilo*. Mais il semble que tel ne soit pas le cas. Une note de Jo Yoshida sur cette esquisse indique en effet :

« Proust pense peut-être aux *Sept Lampes de l'architecture* de Ruskin, dont un passage, extrait par Robert de La Sizeranne dans ses *Pages choisies*, porte le titre : "Printemps dans le Jura". Ruskin y dépeint un paysage crépusculaire qu'il a vu sur les collines dominant le cours de l'Ain, au-dessus du village de Champagnole. La description du paysage évoqué par le livre de Bergotte offre une ressemblance frappante avec le texte de Ruskin. Non seulement les "collines boisées" et les "plantes vertes poussant dans les méandres de ces bords si frais" se trouvent presque telles quelles dans ce passage du

Une autre note, au texte final, confirme cette hypothèse en la relativisant, puisqu'elle mentionne également le pastiche de Flaubert, et celui de Renan pour ses évocations d'eaux transparentes et de pêche à la truite. Mais cette page du pseudo-Renan²⁴, consacrée à un paysage fluvial du Nord de la France, renvoie elle-même explicitement à Ruskin, qui a vanté (dans *La Bible d'Amiens* traduite par Proust en 1901) « la grâce de ses peupliers, la fraîcheur glacée de ses sources ». Nous restons donc avec deux « sources », c'est le mot ou jamais : Flaubert et Ruskin pour les fleurs en grappes et en quenouilles, et Ruskin derechef et lui seul (?) pour le paysage montueux, originairement jurassien, et autres évocations de sites fluviaux, dont le goût chez lui semble aussi constant que chez Proust – étant entendu ici comme ailleurs qu'une « influence » n'est subie que lorsqu'elle est appelée, c'est-à-dire lorsqu'elle rencontre et confirme une tendance autonome : un lecteur indifférent à ce type de paysages ne ferait aucun cas de ces descriptions, quel qu'en fût l'auteur.

Un détail de l'Esquisse XXXI me semble confirmer l'hypothèse Ruskin – c'est-à-dire de Ruskin comme modèle, ici, de Bergotte. Alors que la dissociation entre les deux auteurs n'est pas encore opérée, la mention d'une rêverie sur les cathédrales, qui plus tard se référera seule à Bergotte, se réfère elle aussi, et (elle seule) explicitement à Ruskin : « à d'autres [moments] je pensais plutôt aux cathédrales et à *The Bible of Amiens* ». Ce « plutôt » et cette mention explicite me semblent établir une opposition entre deux Ruskin, celui d'*Amiens* et des cathédrales et celui des *Sept Lampes* et (entre autres) du paysage jurassien. En ce cas (simple hypothèse, mais que les méandres et les accents du texte rendent très plausible), les deux Bergotte – dont le premier, pour les raisons susdites, deviendra un « écrivain préféré » anonyme – auraient pour modèle commun le seul Ruskin, mais considéré par deux « côtés » différents de son œuvre foisonnante et multiforme.

Ruskin est tenu depuis longtemps pour l'un des modèles de Bergotte. Le trait le plus pertinent de ce rapprochement est au moins que Ruskin a exercé sur l'esthétique et sur l'écriture de Proust une influence²⁵ homologue à celle de Bergotte sur Marcel – et dont témoigne peut-être l'évolution entre *Jean Santeuil* et la *Recherche*. Mais le petit parcours génétique que nous venons de suivre à l'envers en est peut-être l'illustration la plus précise, et la plus frappante²⁶.

Mais, bien entendu, un parcours génétique n'est rien de plus qu'un parcours génétique. Il ne s'agit pas de tirer de celui-ci une

hypothèse péremptoire du genre « L'«écrivain préféré» du Narrateur à Combray est, *en fait*, Ruskin + Flaubert » – lectures d'ailleurs peu plausibles pour un jeune garçon qui en est plutôt à *François le Champi*. Dans *Du côté de chez Swann* tel que l'a voulu et arrêté Proust en 1913, cet écrivain est anonyme et imaginaire, et sur le point d'être supplanté, en relation avec Gilberte, par le non moins imaginaire Bergotte. Ce que nous fournit l'étude génétique n'est pas une clé pour ce qui n'est pas un roman à clé, mais seulement une trace du processus de transformation par lequel divers éléments de la réalité sont devenus des éléments de la fiction. Les matériaux fournis par la réalité ne disent en aucun cas la « vérité » d'une fiction qui est exactement ce qu'elle prétend être – c'est son privilège, et d'ailleurs sa définition. En revanche, ils peuvent nous dire une part (fût-elle infime) de vérité sur l'élaboration progressive de cette fiction, car cette élaboration, elle, appartient à la réalité : une réalité qui peut s'appeler, en l'occurrence, le *bricolage* proustien.

Le débat, ou plutôt le partage, entre genèse et structure m'évoque toujours la célèbre page où Saussure²⁷ compare l'évolution de la langue au déroulement d'une partie d'échecs : à n'importe quel moment du jeu, le système synchronique des positions est « affranchi de ses antécédents ; il est totalement indifférent qu'on y soit arrivé par une voie ou par une autre ; celui qui a suivi toute la partie n'a pas le plus léger avantage sur le curieux qui vient inspecter l'état du jeu au moment critique ; pour décrire cette position, il est parfaitement inutile de rappeler ce qui vient de se passer dix secondes auparavant ». Cette remarque vaut non seulement pour l'« inspection » de l'état du jeu, mais aussi pour l'éventuelle continuation de la partie pour deux joueurs qui viendraient à ce moment prendre le relais des deux précédents : l'état du jeu est tel, et on peut le poursuivre sans tenir aucun compte de ses antécédents. En revanche, si l'on veut connaître et apprécier la technique des deux premiers joueurs, il devient très utile de savoir « comment on en est arrivé là ». L'« état de la partie » est un système fictionnel autonome, qu'on doit prendre tel qu'il est si l'on veut y entrer et y participer, mais le talent de chaque joueur est un élément de la réalité (hors jeu), dont la compréhension complète nous échappe sans doute, mais dont la connaissance partielle suppose une observation diachronique aussi attentive que possible des étapes de son jeu.

On m'a devancé sans peine : la lecture d'un texte, et spécialement d'un texte de fiction, ne suppose rien d'autre qu'une considération de l'« état du jeu » et que la compétence linguistique (connaître le sens de *fluvialite*, ou d'*écrivain*) et encyclopédique (savoir où l'on trouve des torrents) qui permet de le déchiffrer et de l'interpréter ; la connaissance et la compréhension du travail de l'écrivain sont d'un

autre ordre, pour lequel aucune information sur la série diachronique des « antécédents » ou ce qu'un esthéticien appelle le « cheminement heuristique »²⁸ de l'œuvre n'est négligeable.

Ces deux points me semblent raisonnables, et l'exploration de notre corpus les illustre assez bien : l'interprétation immanente de l'objet « écrivain préféré – paysage fluvial » n'exige aucune connaissance du parcours génétique, et sa seule condition de validité est la prise en compte et l'intégration du contexte : par exemple, rapprocher la page 170 de *Swann* de la page 85, à quoi elle renvoie manifestement, et de la page 313 de *Guermites*, qui lui fait manifestement écho, et en inférer que l'écrivain en question est celui que lisait le Narrateur avant de découvrir Bergotte et que le paysage évoqué n'est pas seulement fluvial, mais montueux et torrentueux. En revanche, la compréhension du travail de Proust exige une mise en perspective diachronique (quand elle est possible) de tous les éléments, livresques et autres, dont le dossier génétique porte la trace.

Il convient donc de distinguer *a priori* aussi nettement que possible ces deux activités critiques. Mais cela ne signifie pas qu'elles n'entretiennent aucune relation : après tout, l'œuvre littéraire n'est pas une pratique aussi autonome, et exhaustivement définie par ses « règles constitutives », que le jeu d'échecs (ou autre). D'abord, il va de soi que la lecture d'un avant-texte suppose les mêmes opérations intellectuelles, et se prête aux mêmes appréciations esthétiques, que celle d'un texte « final » pour cette raison simple qu'un avant-texte est aussi un texte. Ensuite, il arrive que certaines anomalies d'un texte, comme il y en a tant dans la *Recherche*, soient expliquées par la consultation de ses avant-textes, s'il y en a, et dans ce cas la genèse contribue bien à éclairer la structure. Dans les situations d'inachèvement (comme celle de la *Recherche* après *La Prisonnière*), la distinction même entre texte final et avant-texte devient problématique, et nous savons au moins depuis Valéry ce qu'il y a de hasardeux dans la notion même d'achèvement. Enfin, entre l'appréciation purement esthétique (du genre « Ce tableau est flou ») d'une œuvre comme objet autonome et son appréciation *artistique* (« Ce tableau est impressionniste »), qui suppose une considération de son contexte historique, et donc de son « cheminement heuristique », il ne peut y avoir de cloison étanche, les interactions sont multiples²⁹. Ou plutôt, hors de situations artificielles à la Condillac, et spécialement en littérature, art des significations par excellence, il ne peut exister d'appréciation purement esthétique (lecture totalement innocente d'un texte absolument nu), à laquelle ne se mêlerait aucune donnée extra-textuelle. Mais si l'on commence à intégrer ce genre de données (par exemple : le fait que Proust avait lu Virgile), il vaut sans doute mieux en intégrer le plus possible (par exemple : tenir compte

de ce que Proust avait également lu Flaubert et Ruskin), car rien n'est plus fourvoyant qu'une information incomplète, ou tronquée.

Et, surtout, il me paraît indispensable à chaque instant de savoir (et de dire) de quoi l'on parle. Trop souvent l'interprétation omet de dire si elle est structurale ou génétique, si elle porte sur le texte brut ou sur son procès d'élaboration, se réservant la facilité de sauter sur un terrain dès que l'autre résiste, et par exemple d'invoquer une lecture de Virgile en se gardant de préciser si le lecteur s'appelle Proust, Marcel – ou Riffaterre. Je sais bien que la nuit de l'Inconscient, où toutes les vaches sont folles – surtout depuis que nous l'avons collectivisé en « Inconscient du texte » ou « Inconscient de la fiction » –, légitime tous les dogmatismes et toutes les désinvolture, et, à chaque objection l'imparable réplique : « Raison de plus » ; mais, on l'aura compris, c'est un peu ce que je lui reproche.

1. *Fictional Truth*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1990.
2. À la recherche du temps perdu, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989, I, p. 170. Cité par Riffaterre, p. 102 dans la traduction Scott Moncrieff et en français en note 24.
3. I, p. 17. Par une bévue déjà présente dans *Jean Santeuil*, Pléiade, 1971, p. 171, Proust substitue à Cyréné la mère d'Achille, Thétys.
4. II, p. 336-358.
5. Cf. *Figures* III, Paris, Éd. du Seuil, 1972, p. 54.
6. II, p. 41.
7. « Questembert, Pontorson... lieux fluviaux et poétiques » (I, p. 382).
8. « *Penei genitoris ad undam*, où le nom du fleuve Pénée au génitif, *Penei genitoris*, est presque identique au terme latin qui désigne le pénis géniteur (*penis genitoris*) » (p. 103). On appréciera aussi, *ibid.*, la convocation d'un « subtexte passe / passer / passé », qui permet d'associer, très librement, toute passante à une maison de passe.
9. Il est vrai que dans cette même page le Narrateur évoque les poèmes qu'il rêve de composer et enchaîne sur : « Et ces rêves m'avertissaient que, puisque je voulais être un jour un écrivain... » Mais une chose est d'entamer, selon la coutume de l'époque, une carrière d'écrivain par la composition de poèmes juvéniles, une autre est de qualifier d'écrivain un poète à part entière comme Virgile. Marcel distingue d'ailleurs nettement ces deux notions en parlant un peu plus loin (p. 176) de « l'espérance qu'[il] avai[t] perdue de pouvoir être un jour écrivain et poète ».
10. I, p. 85. Quatre pages plus loin intervient une nouvelle mention, négative, de ce motif : « Mais l'interruption et le commentaire qui furent apportés une fois par une visite de Swann à la lecture que j'étais en train de faire du livre d'un auteur tout nouveau pour moi, Bergotte, eut cette conséquence que, pour longtemps, ce ne fut plus sur un mur décoré de fleurs violettes en quenouille, mais sur un fond tout autre, devant le portail d'une cathédrale gothique, que se détacha désormais l'image d'une des femmes dont je rêvais. » Je reviendrai sur cette substitution.
11. I, p. 170.
12. *Les Pastiches de Proust. Édition critique et commentée*, Paris, Colin, 1970, p. 83-91.
- 13.

14. *Pastiches et mélanges*, in *Contre Sainte-Beuve*, Pléiade, 1971, p. 15. Ce pastiche fut publié en mars 1908 dans *Le Figaro*.
15. Éd. P.M. Wetherill, Paris, Classiques Garnier, 1984, p. 250
16. Voir la note 88 de l'édition Garnier-Flammarion (1987) de *Du côté de chez Swann*.
17. Milly citait ce passage d'après une publication faite dans *La Table ronde* d'avril 1945 sous le titre « Un des premiers états de *Swann* ». L'autre avant-texte cité par Milly provient du *Contre Sainte-Beuve* édité par Fallois (Gallimard, 1954, p. 84) : « Ainsi chacun de mes étés eut le visage, la forme d'un être et la forme d'un pays, plutôt la forme d'un même rêve qui était le désir d'un être et d'un pays que je mêlais vite ; des quenouilles de fleurs rouges et bleues dépassant d'un mur ensoleillé, avec les feuilles luisantes d'humidité, étaient la signature à quoi étaient reconnaissables tous mes désirs de nature, une année... » Il ne semble pas avoir été repris dans les Esquisses de la Pléiade.
18. Je n'insiste pas sur le « manuscrit de mise au net » du cahier 11, publié comme Esquisse XVII, qui contient p. 878 une version très proche du texte final.
19. Toutes ces Esquisses appartiennent à la série que Florence Callu nomme le « roman de 1909-1911 », entre le *Contre Sainte-Beuve* et la rédaction finale de *Swann* (v. Pléiade I, p. CXVI sq.).
20. I, p. 761-762 ; voir aussi la note p. 1454. L'Avallonnais dit « Petite Suisse » doit être la vallée du Cousin, au sud-ouest d'Avallon, où l'on voit à vrai dire plus de moulins que de scieries.
21. I, p. 753-754.
22. Voir n. ci-dessus, p. 285, n. 10.
23. I, p. 1451. L'anthologie de La Sizeranne paraît en 1909, et Proust l'a très certainement lue, et même le texte original des *Sept Lampes* (1849) ou sa traduction par G. Elwall (1900), où cette page ouvre le chapitre VI, « La lampe du souvenir ». La description faite par Yoshida de ces quelques pages est fidèle, mais on doit remarquer qu'elles ne mentionnent aucune scierie.
24. *Pastiches et mélanges*, Pléiade, p. 32.
25. Cette influence est trop connue pour qu'on y insiste ici, mais il faut observer une double mention (IV, p. 224 et 411) de ce que le Narrateur travaille à une traduction de *Sésame et les lys*, mention qui fait du goût actif pour Ruskin, commun à Proust et à Marcel, l'un des traits autobiographiques de la *Recherche* (voir IV, note p. 1121).
26. Je m'en suis d'ailleurs tenu aux données fournies par les spécialistes aux simples lecteurs, dont je suis. Le fonds de la BN contient sans doute d'autres « versions » et nous réserve peut-être d'autres surprises. J'avoue ma déconvenue de n'avoir trouvé aucune trace du *Moulin sur la Floss*, un des « livres cultes » de Proust, et dont j'ai longtemps imaginé qu'il avait contribué pour une part au paysage de Guermantes.
27. *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1955, p. 125-127.
28. « *Heuristic path* » : voir Gregory Currie, *An Ontology of Art*, New York, Macmillan, 1989.
29. Voir les commentaires faits lors de la vente au printemps 1990 de la version Whitney du *Moulin de la Galette*, qui tournaient autour de l'idée : « Ce tableau est plus flou que celui du musée d'Orsay, donc en un sens plus impressionniste. » On dirait aussi bien, en sens inverse et au même niveau, que la version d'Orsay n'est pas très floue « pour un tableau impressionniste ». Sur ces interactions entre l'esthétique et l'historique, et donc en un sens entre structure et genèse, voir Kendall L. Walton, « Catégories de l'art » (1970), trad. fr. in G. Genette éd., *Esthétique et poétique*, Paris, Éd. du Seuil, 1992.

Les deux abstractions

On oppose assez couramment deux types extrêmes de peinture non figurative : le géométrique, qu'illustre typiquement Mondrian, et l'informel, ou expressionniste, ou lyrique, qu'illustre par exemple Pollock, entre lesquels s'étendrait toute la gamme des styles existants. Cette répartition pèche au moins par les qualificatifs employés, puisque tout tableau, sauf peut-être les monochromes absolus, présente à l'œil une forme, ou un ensemble, fût-il des plus confus, de formes à percevoir, et qu'aucune forme n'est à proprement parler plus « géométrique » qu'une autre : la géométrie doit évidemment pouvoir rendre compte de toute répartition, sur un plan (celui de la toile), de lignes et de taches. Un *dripping* n'est pas moins « géométrique » qu'un damier, il est seulement d'une géométrie plus complexe. La description de surface d'un tableau non figuratif relève à tout coup de la géométrie plane, comme au reste celle d'un tableau figuratif, qui simplement ne saurait s'y réduire, puisque l'ensemble des formes qui s'y présentent renvoie à des objets dont on considère qu'il les représente, avec (plus ou moins) ou sans effet de profondeur et de perspective. Ce qu'on appelle « abstraction géométrique » se distingue seulement par des surfaces apparemment plus simples, délimitées par des lignes droites (Mondrian) ou par des courbes faciles à définir (les cercles de Delaunay), et remplies par des couleurs pures, éventuellement primaires, mais le fait qu'on puisse, voire qu'on ne puisse pas ne pas identifier ces surfaces lui donne une sorte de capacité figurative ; je m'explique, en prenant le risque manifeste de débarquer, sur ce terrain, en toute naïveté.

Même si j'en ignore le titre, je ne puis manquer d'observer que le *Carré noir sur fond blanc* de Malevitch (1913) *comporte* (j'emploie pour l'instant le verbe le plus neutre possible) un carré noir contrastant avec le cadre blanc qui l'entoure, et qui donne à penser que le carré noir se détache d'un « fond » blanc – d'où le sentiment que ce tableau *représente* un carré noir. Une autre interprétation figurative serait

d'ailleurs, presque aussi bien, quoique refoulée par le titre, que le tableau représente un cadre blanc sur fond noir : rien dans la notion de « fond » n'implique absolument que le fond *entoure* la figure ; ce peut être aussi bien l'inverse, et je pense que la relation du noir (marqué) au blanc (neutre) contribue fortement à conférer au carré central la fonction de figure, laissant au cadre blanc celle de « fond » – d'où le titre : un carré blanc entouré d'un cadre noir inverserait peut-être plus facilement le rapport : *Cadre noir sur fond blanc*. Le blanc fonctionne ici un peu comme si cette portion de la toile était restée vierge, et que le « tableau » comme surface *peinte* se réduisait au carré noir inscrit. Comme on le sait, le même Malevitch, quelque temps plus tard, échappera de fait à cette hésitation en exposant (1918) son *Carré blanc sur fond blanc*, où la toile est plus visiblement couverte d'un blanc plus *painterly*, non strictement monochrome mais animé de légères marbrures (comme le seront plus tard les blancs de Ryman, ou les noirs de Reinhardt), et où le carré intérieur occupe une position de biais, basculée vers la gauche, tangent par l'un de ses angles à la limite gauche du tableau, ce qui exclut du même coup, ou plutôt empêche d'introduire, comme je le faisais pour la toile de 1913, la notion parasite de « cadre ». Mais voyez : l'absence de contraste chromatique et l'absence de fonction de « cadre » rendent maintenant plus prégnante la notion de *fond* ; cette fois, plus d'hésitation ou de concurrence possible, pour le rôle de figure, entre centre et entour : le carré basculé, et qui n'est plus central, apparaît indubitablement comme la figure, et la surface qui l'entoure (presque) comme le fond, perception que le titre ne fait ici que confirmer. Malgré son caractère monochrome, le tableau de 1918 accentue donc davantage que celui de 1913 le rapport figure / fond, ce qui explique sans doute sa plus grande célébrité, et son rôle emblématique de précurseur : il y a en effet quelque chose de minimaliste, voire de « conceptuel »¹ avant la lettre (et l'on sait l'importance, en ce domaine, des positions d'antériorité) dans le fait de fonder un tel rapport sur une *absence* de contraste – le plus subtil tenant au fait que le carré inscrit, quoique surtout démarqué par un léger effet de contour, semble bien *peint* pour lui-même et non pas seulement *dessiné* sur la surface de son fond, c'est-à-dire de l'ensemble du tableau, un tableau dont la forme, elle aussi carrée (80 × 80), n'a plus ici la même pertinence qu'en 1913, si ce n'est que l'effet de biais est plus sensible qu'il ne le serait par rapport à un format d'ensemble plus horizontal.

Mais enfin, que je sache, qui dit « figure » (et fond) dit figuration, et rien ne peut empêcher, de nouveau, que l'on considère ce tableau comme *figurant*, ou *représentant*, un carré blanc, comme *La Joconde* figure une jeune femme assise ou la *Vue de Delft* un paysage urbain. Une description telle que « Ce tableau représente un carré blanc de

biais sur fond blanc » n'est pas dépourvue de pertinence, et c'est bien cette description qu'énonce le titre apparemment choisi par le peintre lui-même. On pourrait évidemment esquiver toute cette discussion en évacuant en bloc toute la notion de « peinture abstraite », ou « non figurative », et en effaçant comme non pertinente la distinction jadis proposée par Étienne Souriau entre arts *représentatifs* et *présentatifs*, mais ce serait une opération lourdement contraire à l'usage et à l'intuition, et ce serait supprimer du même coup la nuance que je cherche à (re)définir à *l'intérieur* du champ de ce qu'on appelle couramment la peinture non figurative. Cette nuance est *presque* identique (coextensive) à l'opposition courante, rappelée plus haut, entre abstraction « géométrique » et abstraction « expressionniste » : c'est à peu près la même opposition, mais interprétée (en intension) non plus en termes de forme, mais de fonction. Il vaudrait sans doute mieux dire qu'il s'agit ici d'une opposition fonctionnelle qui trouve une illustration, approximative mais éloquente, dans l'opposition formelle entre les deux styles fondamentaux de la peinture non figurative : il est plus tentant de trouver chez Mondrian, chez Van Doesburg, chez Delaunay, chez Malevitch donc, chez Barnett Newman peut-être, chez Ellsworth Kelly sûrement, chez Vasarely sans aucun doute, que chez Pollock, Kline ou Guston, ce que j'appellerais volontiers, par un oxymore qui a, je crois, déjà servi (peut-être à autre chose), une *abstraction figurative*.

J'entends par là un fait pictural plus large que ce que recouvre la notion courante d'abstraction géométrique (qui déjà ne s'applique pas ordinairement à Delaunay ni à Newman, ni même, d'ailleurs, à Malevitch, protégé par l'appellation officielle du suprématisme²) ; assez large, par exemple, pour embrasser une grande part de l'œuvre, en principe et par excellence « non figurative », de Kandinsky après 1910. Soit une œuvre, disons, presque au hasard, comme *Courbe dominante*³, une des plus exquises qu'on puisse citer dans une production qui en comporte beaucoup, je veux dire dans celle de la période « parisienne » des années 34-44, qui n'est pas généralement la plus appréciée des spécialistes. Le titre souligne, comme ceux de Malevitch déjà cités, une forme présente sur la toile, mais la désignation en est beaucoup moins évidemment prescrite : on pourrait lui en substituer une autre, ou aucune (*Sans titre, Composition*, etc.), et la description de cette toile peut fort bien l'ignorer, ou la contourner. Elle présente un ensemble de formes, courbes (pour la plupart) ou rectilignes, dont certaines relèvent d'une géométrie simple (cercles isolés ou emboîtés), et dont chacune comporte sa couleur propre (très propre) et séparée, presque comme s'il s'agissait d'un collage de papiers découpés. Pas tout à fait, quand même : certains effets de

recouvrement et de transparence sont non moins soigneusement ménagés, et certaines surfaces monochromes sont animées de figures tracées, quasi linéaires – le tout dans une tonalité qui évoque plus l'aquarelle que la peinture à l'huile ; on sait d'ailleurs que Kandinsky a beaucoup cultivé la première de ces techniques, qui, me semble-t-il, laisse quelques traces sur sa pratique de la seconde. Aucune de ces formes n'évoque un objet réel, si ce n'est une esquisse d'escalier dans le coin bas-droit, dont la perspective est clairement, quoique légèrement, faussée, et dont on voit bien qu'il n'est ici qu'à titre de figure comme les autres. Rien donc qui suggère la représentation d'un monde extérieur à cette toile, comme on en voit encore dans certaines (*Lyrique, Impression III « Concert »*) postérieures à la *Première œuvre abstraite* de 1910 (aquarelle, MNAM). Pourtant, tout suggère l'impression (je ne veux pas vérifier pour l'instant cette impression par des données génétiques) que l'artiste a *peint*, on peut dire soigneusement, cet ensemble complexe de formes – évidemment beaucoup plus complexe que ceux de Malevitch, et à propos de quoi on évoquerait difficilement un quelconque minimalisme : qu'il l'a peint au sens le plus classique de ce verbe, de nouveau comme Léonard ou Vermeer peignaient leur objet – à la référence extérieure près. Cette clause peut sembler désinvolte, qui présente comme secondaire une différence évidemment capitale eu égard à ce que fut toute l'histoire de la peinture, et la rupture qu'y opéra la naissance de la peinture « abstraite ». Ce que je veux dire, pourtant, c'est que le tableau de Kandinsky donne, de part en part, l'impression que le peintre a *décidé* d'y placer, ici un cercle bleu, là un cercle orange, en haut à gauche une sorte de cartouche rectangulaire horizontal vert habité par une figure filiforme et dégingandée, en haut à droite trois figures toriques noires rigoureusement alignées, etc., et que l'acte de peindre (*to paint*), au sens de « poser de la peinture sur la toile », n'a constitué que l'exécution de ce dessein (dessin) préconçu, comme chez un peintre figuratif dont le geste pictural (la suite de gestes picturaux) est gouverné par le souci de « dépeindre » (*to depict*) fidèlement son modèle – toutes différences de style mises à part, mais le souci de finition et de propreté (certains parleraient de « léché »), si manifeste dans cette toile comme dans toutes celles de cette période, suggère davantage de parenté avec la peinture classique qu'avec celle, impressionniste et post-impressionniste, du tournant du siècle. Je dirais volontiers que Kandinsky, ici, peint des figures comme les peintres du passé peignaient des objets, en subordonnant son exécution au « rendu » de ces figures aussi (souvent plus) scrupuleusement que les classiques subordonnaient la leur à celui de leurs modèles. Le « monde sans objet » (*Gegenstandslose Welt*⁴) de la première abstraction n'est pas un monde sans figures, ni même un

monde sans modèles : les toiles de Kandinsky, tout comme celles de Malevitch ou de Mondrian, s'attachent – se conforment – à des modèles, abstraits si l'on veut, mais qui n'en sont pas moins des modèles à exécuter, quelles que soient, par rapport aux deux autres, la complexité et la subtilité des siens. On pourrait les qualifier de « non objectifs », pour rester fidèle à la formule de Malevitch⁵, mais je ne suis pas sûr qu'une forme conçue ou inventée soit autre chose qu'un objet idéal (un objet de pensée) ; quant aux formes géométriques universelles, telles que carré, triangle, cercle, spirale, etc., et que Kandinsky, on le voit ici, ne se prive pas d'emprunter au répertoire, je ne crois pas que leur « idéalité », pour parler comme Husserl, les empêche d'être des objets. La peinture « abstraite », dans cette version, est donc bien abstraite en ce sens, et si l'on veut, mais non pas non objective, et encore moins non figurative : elle peint (dans les deux acceptions du verbe, dont l'une dénote un acte de représentation) des figures, qui sont des objets abstraits, ou idéaux.

Avant de considérer l'autre version – l'autre *versant* – de l'abstraction, je voudrais d'abord évoquer un autre type de peinture, également... disons maladroitement « non réaliste » : celui qui consiste à « représenter » des objets imaginaires, c'est-à-dire à produire ce que Goodman appelle des images à dénotation nulle (tout comme, d'ailleurs, les mots qui s'appliquent aux mêmes objets). Le cas emblématique, dans une tradition fort ancienne, est celui de la licorne, et d'autres monstres ou êtres fabuleux, que l'on représente bien qu'ils n'existent pas, et que l'on peut représenter sans aucune difficulté ontologique parce qu'ils « consistent » en une composition de traits empruntés à plusieurs êtres distincts (chimère), ou en traits déplacés (la licorne n'a de fabuleux que la place de sa corne unique au milieu du front). Les personnages mythologiques, y compris ceux de la religion chrétienne, ont un statut assez proche, que désigne assez bien le fait de « représenter » un être fictif (Hercule, la Vierge Marie) sous les traits d'un modèle réel qui « pose » pour lui, ou à partir d'une image générique (athlète, jeune femme). Comme on le sait, la gamme de ces êtres de fiction est fort étendue, des plus fantastiques (disons, les monstres de Jérôme Bosch) à ceux qui n'ont de fictionnel que leur référence officielle, c'est-à-dire le paratexte titulaire, le modèle réel pouvant être dépeint de la manière la plus fidèle et la plus réaliste, comme on peut le supposer de Hendrijke Stoffels posant pour la *Bethsabée* de Rembrandt, qui sans son titre ne se distingue pas d'une baigneuse de Renoir ou d'une femme à sa toilette par Degas. La plupart des cas pertinents se trouvent sans doute quelque part entre ces deux extrêmes, mais si l'on s'en tient à l'état le plus éloigné de la réalité commune, on peut dire que le tableau en cause figure un être inexistant, et que cette inexistence ne diminue en rien son caractère

figuratif – voire son caractère « objectif », si l'on admet, comme il me semble difficile de ne pas admettre, qu'un objet imaginaire ne laisse pas pour autant d'être un objet. Ce n'est pas s'éloigner beaucoup de la référence à Jérôme Bosch que d'évoquer ici la peinture surréaliste, qui présente certes, elle-même, une gamme des plus larges et des plus variées, mais dont des représentants aussi typiques qu'Ernst ou Tanguy peuvent bien être décrits comme figurant, dans leurs tableaux, des êtres imaginaires (assez imaginaires pour que leur appartenance à un règne reste indéterminée) ou, mieux peut-être, des paysages ou univers fantastiques – on dit volontiers « oniriques », comme si les paysages de rêve étaient nécessairement, ou typiquement, différents de ceux que nous offre la réalité. Nul, je pense, ne conteste à de telles œuvres (ni, *a fortiori*, à celles de Dalí ou de Magritte, dont le rapport à la réalité est bien plus manifeste) le statut de peinture figurative, bien que le monde qu'elles « figurent » n'existe pas en dehors d'elles. Mais on range aussi, pour des raisons d'appartenance plus ou moins officielle au groupe, parmi les surréalistes – et donc, à sa manière, parmi les « figuratifs » – un peintre comme Miró, dont les figures sont souvent aussi éloignées que celles de Kandinsky de toute représentation d'un univers fantastique. La frontière, s'il y en a une, et qui passe en ce cas à l'intérieur de la catégorie « peinture surréaliste », tient sans doute au fait qu'un tableau comme ceux d'Ernst ou de Tanguy donne encore l'impression de représenter un ensemble d'objets, certes sans répondants dans la réalité, mais disposés dans un espace à trois dimensions, et souvent même, chez Tanguy, à une assez grande distance de l'observateur supposé, et que ceux de Miró, comme ceux de Kandinsky, présentent le plus souvent des formes inséparables du plan du tableau lui-même. Pour le dire de façon un peu naïve, on pourrait imaginer Tanguy commençant par produire, par voie de sculpture, un ensemble d'objets fictionnels qu'il disposerait à une certaine distance de son point d'observation, et peignant ensuite, fidèlement, ce bric-à-brac sur sa toile ; et réciproquement, on pourrait, à partir d'une de ces toiles, composer en trois dimensions une sorte de scène fidèle à l'image qu'elle présente. Cette hypothèse n'est d'ailleurs peut-être pas si naïve, puisqu'elle est venue (non sans, chez lui, d'inévitables connotations péjoratives) à l'esprit de Clement Greenberg : « Il est possible de réaliser des duplicata fidèles en cire, en papier mâché ou en caoutchouc de la plupart des peintures récentes d'Ernst, Dalí et Tanguy. Leur "contenu" ne se laisse que trop aisément concevoir en des termes autres que ceux de la peinture. »⁶ Rien de tel, bien sûr, pour les figurations abstraites de Kandinsky ou de Miró – *a fortiori* pour celles de Mondrian ou de Malevitch, qui sont inséparables (du plan) de la toile sur laquelle elles figurent, et ce test permet assez bien de séparer cette forme d'abstraction de la représentation d'objets

fictionnels ou « impossibles » qui définit le plus propre de la peinture surréaliste. Cette distinction, soit dit en passant, s'applique plus difficilement à la sculpture elle-même, où rien ne peut différencier l'abstraction de la figuration imaginaire, toutes deux opérant dans l'espace à trois dimensions.

Un autre test imaginaire, en revanche, les placerait toutes deux du même côté d'une autre frontière – si tant est qu'on puisse en tracer de solides dans la gradation continue qui s'étend, disons, de Poussin à Pollock. Ce test consiste en la possibilité, ou plutôt en la validité d'une opération comparable à celle que je viens d'évoquer, mais confinée à l'espace à deux dimensions que n'excède généralement pas notre abstraction figurative. Il s'agirait en somme, en prenant une toile telle que *Courbe dominante* comme canevas, et en recourant éventuellement aux moyens de la numérisation par scanner, de produire une série, non plus d'objets tridimensionnels, mais de surfaces et de dispositions conformes à celles qu'elle présente – par exemple, comme je disais plus haut qu'elle le suggère un peu, sous forme de papiers découpés. Ce propos revient à dire qu'une telle toile « représente » elle aussi une série d'objets reconstituables à partir d'elle, dont la seule différence (pour ce qui concerne mon propos) avec ceux que représente un tableau surréaliste est d'être des objets en deux dimensions – ce qui signifie évidemment, puisque de tels objets n'existent pas dans notre univers, d'être des objets dont la troisième dimension est négligée, ou mise entre parenthèses. Comme tout à l'heure pour le cas de Tanguy ou de Max Ernst, on peut imaginer l'opération inverse : Kandinsky construit effectivement un tel assemblage d'objets, le prend pour modèle, et le « représente » fidèlement sur sa toile. Une opération assez proche, et bien sûr moins oiseuse, a apparemment présidé à la genèse de cette toile, sous la forme d'une conception mentale, dont témoigne au moins une étude préparatoire conservée au Fonds Kandinsky du MNAM (n° 609, mine de plomb 13 × 21), qu'un catalogue⁷ qualifie justement de « mise en place des éléments de fond » de ce tableau. Le même Fonds conserve d'autres études préparatoires du même type, en particulier pour *Milieu accompagné* de 1937, dont l'une (n° 626) est décrite comme « étude plus élaborée avec mise au carreau, indication sommaire du coloris en russe »⁸. Difficile d'imaginer trace plus parlante, et plus probante, d'une genèse soigneusement *concertée* par voie de préconception et d'exécution fidèle, la « mise au carreau » constituant en somme une forme encore artisanale, mais aussi rigoureuse que possible dans ses limites, de notre passage au scanner – qui lui-même...

J'ai dit qu'un tel test (pas tout à fait imaginaire, en somme) placerait ce type de tableaux du même côté d'une frontière que les

accomplissements de la peinture surréaliste. Reste bien sûr à dire ce qui se trouve de l'autre côté, et surtout pour quelles raisons. Il s'agit évidemment de tout ce qui, de la peinture « abstraite », se dérobe, sinon absolument, du moins *davantage*, à l'idée de figuration au sens où je l'ai pris. Il va de soi, encore une fois, qu'aucun tableau (ni *davantage* une aquarelle, un dessin, etc.) ne peut manquer de présenter à l'œil une figure, simple ou complexe. Ce que j'appelle ici « figuration », c'est le fait de présenter une figure telle qu'elle suggère, de la manière que j'ai dite à propos de *Courbe dominante*, sa propre représentation – qu'elle suggère, serait-il peut-être plus juste de dire, *être sa propre représentation*. Ou, pour le dire encore plus simplement, qu'on ait l'impression, non pas que telle forme *figure* dans ce tableau, mais qu'elle *y est figurée*. Une telle formulation, je pense, ne pourrait guère venir à l'esprit à propos d'un *dripping* de Pollock, ni à propos d'un *brushstroke* de De Kooning dans une de ses toiles abstraites (ni même, sans doute dans une de ses toiles figuratives, comme celles de la série des *Women*, mais je reviendrai plus loin sur ce paradoxe qui n'en est pas un). C'est sans doute à ce type d'abstraction-là que pensait Meyer Shapiro parlant en 1957 de l'« aptitude de la main de l'artiste à produire de l'aléatoire, comme l'on dit, ou de l'accidentel », ajoutant que « la peinture moderne est le premier style de l'histoire qui procède d'éléments qui ne sont pas préordonnés en formes closes et articulées », et qu'« aucun autre art aujourd'hui ne témoigne à un tel degré de la présence, dans le produit final d'un individu, de sa spontanéité, et de la matérialité de la procédure qu'il a mise en œuvre » ; désignant, selon moi, le même effet sous un autre angle, l'historien dit encore, en 1959 : « La peinture abstraite n'a plus grand-chose à faire aujourd'hui avec l'abstraction logique ou les mathématiques. Elle est pleinement concrète, sans pour autant viser à imiter un monde d'objets ou de concepts situés en dehors du cadre. *En général, ce que nous voyons sur la toile a sa place dans le tableau et nulle part ailleurs.* »⁹ Ces deux exemples (entre autres) de Pollock et de De Kooning ont en commun, historiquement, d'appartenir à la catégorie de ce qu'on appelle depuis Harold Rosenberg l'*action painting*, qui fut en quelque sorte la marque de fabrique de l'expressionnisme abstrait américain, mais aussi bien de l'« abstraction lyrique » qui en est la version européenne, même si le *dripping* appartient plus spécifiquement à Pollock – mais après tout, les effets de coulure ne manquent pas dans diverses formes de peinture européenne, y compris, de nouveau, chez des peintres aussi figuratifs que Picasso lui-même, et bien d'autres. Ce qui nous importe ici n'est pas vraiment d'ordre historique, mais technique (si l'on ne répugne pas à qualifier ainsi une pratique – spontanée ou non – aussi rudimentaire, voire brutale) et, en somme, d'ordre génétique.

Ce qui retient en effet de considérer un *dripping* ou un coup de brosse comme une figuration (comme une figure figurée), c'est le fait qu'il renvoie – qu'il apparait au spectateur comme renvoyant – toujours davantage à sa cause (un *geste*, voire un accident) qu'à sa fin (la production d'une figure), au point d'éliminer souvent toute idée d'une finalité quelconque, et en particulier d'une finalité figurative. Aussi la peinture abstraite de ce type, ou plutôt (car il ne manque certes pas de cas intermédiaires) proche de ce *pôle*, celle qu'on qualifie couramment d'expressionniste, de lyrique ou d'informelle, a-t-elle été assez vite (dès la fin des années 40) considérée comme peinture abstraite *par excellence*, au point de rejeter dans les ténèbres extérieures, ou dans la préhistoire, l'essentiel de celle des deux précédentes décennies : sinon Mondrian et Malevitch, protégés par le caractère radical de leur démarche, du moins et précisément le Kandinsky final de la période parisienne qui nous occupait à l'instant¹⁰, souvent jugé trop raffiné et trop concerté pour les raisons mêmes que j'indiquais – et qui ne sont pour moi nullement dépréciatives, mais qui pouvaient l'être dans le climat d'intolérance, ou pour le moins de partialité militante, qui accompagne chaque changement de paradigme : on ne pouvait à la fois militer pour l'informel ou l'*action painting* et apprécier les images, si subtilement *décoratives*, de cette série. Nous n'en sommes certes plus là, aujourd'hui où Kandinsky et Pollock se sont depuis belle lurette rejoints, avec Matisse et Picasso, dans le classicisme de l'art « moderne », et où il est loisible de les considérer ensemble avec l'équanimité qui nous fait aussi bien apprécier ensemble Ingres et Delacroix, Caravage et Poussin, Vermeer et Rubens, David et... Goya, dans l'œcuménisme d'un musée imaginaire (celui de la « postérité ») qui accepte les différences sans y voir des incompatibilités¹¹. Mais une différence acceptée n'est pas pour autant effacée : passer de *Courbe dominante* à l'*Autumn Rhythm* de Pollock¹² – il suffit de descendre de quelques blocs dans la Cinquième Avenue –, c'est vraiment changer d'univers.

Cette abstraction-là s'est aussitôt imposée comme « expressionniste » pour des raisons évidentes, qui tiennent à sa fougue, pour ne pas dire à sa rage, mais il serait tout à fait absurde de la juger plus *expressive* que l'autre : au sens goodmanien, les Kandinsky parisiens « expriment » autant, disons presque au hasard, la sérénité élégante que les *drippings* d'East Hampton expriment la passion – toute hypothèse mise à part sur les sentiments éprouvés par ces deux artistes au moment de leur production : exprimer, c'est exemplifier métaphoriquement, et le choix des prédicats métaphoriques revient au récepteur. Ce qui est moins absurde, à mon sens, c'est de dire – toujours en termes goodmaniens – que le tableau

de Kandinsky *dénote* ses figures, et que celui de Pollock ne dénote rien, mais se borne à « exemplifier », c'est-à-dire à exhiber les caractères formels et matériels (j'y reviens) qui sont les siens, parfaite illustration de ce type d'art que Souriau qualifiait de *présentatif*.

J'ai dit qu'entre ces deux pôles extrêmes que représentent les toiles abstraites du Kandinsky « parisien » et celles de Pollock s'étendait toute une gamme d'états intermédiaires. Les Kandinsky de la première manière abstraite des années 10 et 20, comme l'*Arc noir* du MNAM ou l'*Improvisation XXVIII* du Guggenheim (tous deux de 1912), quelle qu'en ait été la genèse réelle, donnent une impression de liberté dans le geste producteur qui les rapproche visuellement de l'*action painting*, et que la présence fréquente d'études préparatoires ne dément qu'aux yeux, ou plutôt au *savoir* des spécialistes : pour le simple amateur, il n'y a pas très loin de ces toiles à celles d'un Gorky, ou du Pollock d'avant le *dripping*, et l'on sait l'admiration que leur portait effectivement ce dernier¹³. L'essentiel du corpus de l'abstraction, européenne et américaine, entre 1910 et 1960, ressortit à cette région que balise tant bien que mal un triangle Mondrian-Kandinsky (toutes manières confondues) – Pollock, et où l'on peut répartir à sa guise, et très variablement selon leurs diverses « périodes », Klee, De Kooning, Rothko, Newman, Still, Kline, Motherwell, Staël, Poliakoff, Soulages, Hartung, Dubuffet, Tàpies, Twombly et tant d'autres, chez qui l'accent se porte tantôt sur davantage de « représentation » (au sens de dénotation de la figure comme figurée), tantôt sur davantage de « présentation », au sens de pure exemplification, et de trace indicielle de l'acte producteur.

Ces deux tendances, on doit le comprendre, ne s'opposent pas comme s'opposent les pratiques de représenter ou non un objet du monde extérieur. J'ai déjà mentionné la parenté de facture qui unit, très étroitement, par exemple, les toiles abstraites de De Kooning et ses *Women* ; cette parenté tient évidemment à l'égale prégnance, sur ces deux versants, du vigoureux coup de brosse qui met dans les deux cas l'accent principal sur la picturalité, au sens que désigne l'adjectif anglais *painterly* – j'ignore si l'on emploie ici le dérivé *painterliness*, mais on le devrait bien –, la pâte picturale prise pour elle-même, dans son épaisseur et dans le mouvement dont elle constitue la trace (mais les effets de transparence et de légèreté d'une l'aquarelle peuvent aussi bien capter l'attention au détriment de son « sujet »). Un tel accent, on le sait, n'est nullement absent de la peinture traditionnellement « figurative » : on le voit bien chez Rubens, Hals, Fragonard, Goya, Delacroix et bien d'autres, et sa présence dans l'impressionnisme et le post-impressionnisme explique sans doute en grande partie la séduction persistante de ce mouvement, plus d'un siècle après sa naissance, y compris (quoi qu'en disent ses détracteurs) sur des

amateurs exigeants et peu sensibles à sa thématique canotière ou à ses procédés chromatiques : « Le coup de pinceau, dit justement Arthur Danto, devint un trait saillant dans la peinture impressionniste, sans qu'il s'agît là d'un trait intentionnel de ce mouvement. L'impressionnisme misait sur le mélange optique plutôt que physique et juxtaposait des taches de couleur pour obtenir une intensité chromatique, mais ces taches ne fusionnaient pas : elle s'imposaient de manière violente, comme elles pourraient le faire sur une esquisse de peinture à l'huile exposée comme tableau achevé, alors qu'à l'époque la notion d'achèvement impliquait le déguisement du coup de pinceau. »¹⁴ Simplement, la tension qui s'établit, en peinture figurative, entre la matière picturale étalée (voire maçonnée au couteau ou à la truelle) sur la toile et l'objet, le paysage ou le personnage qu'elle contribue à figurer, cette tension disparaît ou s'affaiblit dans la peinture « abstraite » parce que – ou plutôt *dans la mesure où* – disparaît ou s'affaiblit le propos de figuration : les empâtements et autres coulures de l'*action painting* n'entrent plus en concurrence avec le renvoi figuratif, et se donnent à apprécier pour eux-mêmes, dans un plaisir « matériel » au sens bachelardien qui ne doit plus rien à l'art de la représentation. Aussi Rauschenberg et Lichtenstein me semblent-ils avoir assez bien visé en s'en prenant, chacun à sa manière, à ce trait typique de la peinture moderne : le premier en produisant en 1957, de son propre *combine-painting* gestuel *Factum*, une « réplique » méticuleusement conforme qui en abandonne, et par là même semble en réfuter subtilement toute la spontanéité physique¹⁵, le second en appliquant à plusieurs reprises (1965-1967) sa technique bien connue d'agrandissement pseudo-typographique au fameux *brushstroke* expressionniste : deux façons de « reproduire », ou de « représenter », et donc de réfuter, le moyen par lequel la peinture avait, le plus efficacement peut-être, rompu avec sa propre fonction de reproduction ou de représentation du réel. En figurant de la sorte, sarcastiquement, la non-figuration, ces deux gestes iconoclastes mettaient fin – au moins symboliquement¹⁶ – à une longue histoire, celle qui avait, au cours des siècles, conduit la peinture à sa propre limite. Mais aussi voit-on bien que cette *exécution*, dans tous les sens du mot, ne pouvait ouvrir la voie qu'à une ère de régression ironique, où l'ironie n'efface pas la régression.

L'ambiguïté propre à l'abstraction qui est mon propos ici ne se confond donc nullement avec cette autre ambiguïté, plus souvent remarquée, qui tient à l'existence, tout au long de son histoire et tout au large, si je puis dire, de sa gamme, de toiles dont on ne sait trop si elles se veulent ou non figuratives, au sens ordinaire du terme. Cette frange d'incertitude est présente chez Kandinsky, au moins dans les années 10, dans des toiles comme *La Vache* ou *Bataille navale*, dont la

portée figurative tient pour beaucoup au titre, sans lequel peu de spectateurs songeraient à un sujet, et dont on pourrait imaginer sans absurdité (même si les données génétiques indiquent le contraire) que ledit sujet en a été conçu après coup, au vu d'un effet visuel involontaire. De nouveau, il me semble que l'effet de figuration (au sens que je préconise) est plus faible dans *Bataille navale*, malgré les formes de voile qu'on ne manque pas d'y percevoir une fois « affranchi » sur le titre, que dans les toiles officiellement abstraites des années parisiennes, et que cet affaiblissement tient à l'accent mis sur sa matière picturale, et à la – peut-être trompeuse – allure « gestuelle » et négligente de ses formes, apparemment plus proches de la « tache » improvisée que de l'exécution soignée d'une structure préconçue.

Avec des moyens généralement plus sobres, c'est un effet assez proche que nous trouvons chez Nicolas de Staël, dont l'œuvre – avec, peut-être, celle de Villon, dont l'origine (le cubisme analytique), restée jusqu'au bout perceptible, est sensiblement différente – me semble la plus caractéristique de cette capacité qu'eut une certaine peinture « moderne » d'effacer, ou du moins de relativiser la frontière entre figuration et non-figuration. Mais le mouvement de relativisation me semble chez lui plutôt (ce ne sont que des nuances, et d'ailleurs hypothétiques, ou plutôt de pure impression) inverse de celui que je viens d'indiquer à propos de Kandinsky : là où celui-ci semble parfois découvrir après coup, et souligner par voie de titre, une capacité figurative non préconçue, Staël semble le plus souvent – après une première période d'apparence (et de proclamation) purement abstraite, et dans ce qui reste sans doute le plus typique de son œuvre – travailler sur la figuration jusqu'à lui donner l'allure d'une « composition » non figurative, à force de simplification, ou de réduction, des formes représentées, et d'approfondissement de la couche picturale. Par quoi ce Russe acclimaté prolonge une tradition typiquement française qui vient de Chardin, par Cézanne et Braque – mais cette fois plutôt le Braque synthétique et post-cubiste. Antoine Tudal atteste d'ailleurs que même ses toiles abstraites des années 40 avaient le plus souvent une origine figurative, qu'il entreprenait de submerger peu à peu : « Il dessine [des objets] d'abord avec une grande précision puis une succession d'étapes l'amènent à un dépouillement qui lui permet de rester face à face avec la peinture et la forme. »¹⁷ La différence avec la suite tiendrait donc au fait qu'à partir de 1951-1952 le travail de ce que j'appellerais volontiers « défiguration » serait poussé moins loin, et la source objective, plus ou moins reconnaissable selon les cas, désignée, comme chez Kandinsky, par un titre souvent bien secourable : voyez certains *Footballeurs*¹⁸, ou les *Figures au bord de la mer*¹⁹, et bien d'autres. Dans les deux phases,

et à l'intensité près, le mouvement va de la figuration à l'abstraction, ce qu'exprime assez bien (volontairement ou non) le célèbre calembour par lequel Staël remerciait Bernard Dorival de l'avoir « écarté du “gang de l'abstraction avant” »²⁰ ; dans sa genèse réelle, l'abstraction chez Staël n'est effectivement pas « avant », mais bien, ici, *après* le contact avec la réalité extérieure, et peu à peu réduite au minimum nécessaire : juste ce qu'il faut de dé-figuration pour opérer sur le réel ce qui, on le sait, fut depuis toujours, et de toutes manières, le propos des peintres : sa transfiguration – sa transmutation en peinture, ce que Cézanne, je crois, appelait « prendre un objet et le rendre peinture absolument ».

De là, sans doute, le sentiment paradoxal dont on ne peut se défaire, que même les toiles semi-abstraites de Staël sont plus proches d'une véritable abstraction que les toiles parisiennes de Kandinsky : les objets fictifs (« virtuels ») qui figurent sur ces dernières attirent et retiennent inévitablement l'attention, soit par la prégnance de leur forme « géométrique », soit par leur allure manifestement fictionnelle, voire « onirique » : d'où l'évidente proximité, par-delà les querelles d'écoles, entre ces toiles et celles de la peinture surréaliste ; au contraire, les objets (natures mortes, paysages, voire personnages) que Staël « rend peinture » sont assez courants et familiers pour se prêter sans résistance à leur propre transfiguration picturale – c'est-à-dire, pour que leur identification sur la toile comme objets du monde ne fasse pas obstacle (pas plus que celle des « sujets » d'un Chardin ou d'un Cézanne), aux yeux du spectateur, à cette transfiguration. Il y a là un contraste assez proche, me semble-t-il, de celui qui oppose, à l'époque classique ou « pré-moderne », la peinture descriptive et narrative des grands genres, toujours spectaculaire par ses sujets mêmes, et celle, de nouveau, d'un Chardin ou d'un Cézanne : l'un des secrets de l'attrait qu'exercent celles-ci tient justement à la banalité, à cette « médiocrité » domestique de leurs objets, qu'a si bien relevée Proust à propos du premier. Quelle que soit l'évolution du style qui les sépare, la cruche de Chardin, celle de Cézanne, celle de Braque et celle de Staël ont en commun de se prêter mieux, ou du moins plus facilement, que des objets plus « magnifiques » à la transfiguration picturale. Une capacité, en un sens toute simple, qui est celle de la matière peinte à devenir cette autre matière qu'est après tout (avant tout) la peinture elle-même. Revenant il y a peu sur le travail de Greenberg, Arthur Danto propose une nouvelle formule, qui me semble finalement la plus juste, pour l'opposition qui nous occupait ici, au sein de la peinture dite abstraite : opposition, dit-il, entre l'abstraction *formelle*, qui est celle du néo-plasticisme (mais aussi, selon moi, du Kandinsky parisien), et l'abstraction *matérielle* – celle, bien sûr, de Pollock, mais aussi (entre bien d'autres et toujours selon

moi) de Nicolas de Staël, « où les propriétés physiques de la peinture... deviennent l'essence inévitable de la peinture comme art »²¹. Mais sans doute faut-il élargir la considération des « propriétés physiques » à ces matériaux para-picturaux ou quasi picturaux que procure la technique du collage, des « papiers collés » cubistes aux « Merz » de Schwitters ou aux *combine* de Rauschenberg. La « matière » picturale ne sort pas nécessairement d'un tube ou d'un pot : sable (voyez Masson, ou Tàpies), tickets de métro, coupons de tissu et autres « détritiques » en font également partie, comme d'ailleurs aussi, paradoxalement, le support lui-même, du moins quand il reste visible, comme les *toiles* de Gauguin, justement célébrées par Renaud Camus :

« Rien n'est beau comme les *toiles* de Gauguin, au sens étroit : très grosses toiles rugueuses aux mailles épaisses dont le pinceau n'atteint pas les profondeurs. Portée sur cette surface inégale, la couleur n'imprègne que les sommets. Il en résulte, dans les plus beaux verts, dans les jaunes les plus éclatants, ici ceux des citrons, au premier plan, dans les bleus les plus profonds, ceux de l'admirable bouteille, à mes yeux le *punctum* même du tableau, la présence, si j'ose dire, d'un vide : or ce vide, paradoxalement, c'est la matière ; ce sont les redans du tissu grossier, minuscules et innombrables cavernes, réserves d'obscurité d'où se puise toute la subtilité de la lumière. Même au cœur des plus vifs chatoiements, comme parmi les feuillages et les fleurs fauves du premier plan, dans le *Paysage* du musée Picasso, c'est toujours dans l'épaisseur textile que le génie du coloris trouve sa pleine poésie. Comme si souvent dans l'art moderne, qui va suivre, c'est la matière qui est songe, vertige, jouissance... l'un des traits essentiels de l'art du XX^e siècle, son intérêt passionné pour son propre matériau, passé du rôle d'instrument à celui d'*artefact*. »²²

Il serait sans doute maladroit, tant les mots sont ici piégés, de se demander laquelle, de ces deux « abstractions », est la plus « abstraite » ; mais on voit peut-être assez bien laquelle – et en quel sens – est décidément la plus peinture ; même si la « peinture comme art » fut depuis toujours fort capable de transcender toute fonction figurative, fût-ce la plus insistante, et de « rendre peinture » ses objets, ses matériaux et ses « instruments », ce n'est pas le moindre mérite de la non-figuration que de nous y avoir rendus plus sensibles : Pollock, paradoxalement, et si j'ose cette énormité, nous fait Poussin *plus peintre*.

Le cas de la sculpture peut apporter ici une sorte de contre-épreuve confirmatrice. La sculpture classique, on le sait, bornait à peu près son répertoire à des êtres vivants, humains ou autres, et à des divinités largement anthropomorphes, zoomorphes, ou mixtes. Aux raisons évidentes de ce choix, qui tenaient à la fonction plus ou moins fortement célébrative de cet art, on peut en ajouter une autre, que l'époque moderne, quoique ironiquement, a bien contribué à mettre en lumière. La nature morte picturale peut tendre, voire atteindre,

depuis les raisins de Zeuxis et le rideau de Parrhasios, à une représentation rigoureusement fidèle, jusqu'au trompe-l'œil, sans compromettre une distance figurative – une différence entre figurant et figuré – qui tient évidemment au caractère bidimensionnel du tableau ; au contraire, la représentation en trois dimensions d'un objet inanimé risque à la limite de se confondre absolument avec cet objet lui-même – confusion dont on sait quelle exploitation « conceptuelle » ont su faire le pop art et ses alentours, du godet à pinceaux de Jasper Johns²³ à la boîte Brillo d'Andy Warhol²⁴, devancés à vrai dire par les ready-made de Duchamp, qui se contenta plusieurs fois d'exposer... le « modèle » lui-même, tenu de ce fait pour sa propre, et certes insurpassable, représentation. Les « déformations » expressives qui pourraient, à l'époque moderne, affecter ces figurations d'objets n'exercent apparemment pas grand attrait, ni sur le public, ni sur les créateurs. Tout au plus peut-on relever quelques exemples de sculptures « cubistes » d'objets inanimés, comme *Mandoline et clarinette* de Picasso²⁵, qui est plus exactement une « construction » (assemblage) en bois, et dont le caractère indéniablement « cubiste » tient à une habile transposition dans l'espace tridimensionnel des caractères thématiques et formels propres à ce style pictural. La sculpture cubiste s'est donc, elle aussi, portée le plus souvent sur la représentation d'êtres humains – ou d'animaux, dont le *Cheval* de Duchamp-Villon²⁶ reste l'accomplissement le plus exemplaire. Mais cet infléchissement expressif n'est certes pas limité à ce style : il caractérise, au moins depuis Rodin, presque toute la sculpture moderne, qui a très généralement exercé son inventivité formelle sur la figuration d'êtres vivants : voyez entre autres Brancusi, Ernst, Richier, Moore, ou Giacometti. On peut donc dire que la sculpture tout entière, toutes cultures et toutes époques confondues, a eu à peu près pour seul propos ce type de figuration, dont elle n'est sortie, au XX^e siècle et très partiellement, qu'en abandonnant la figuration elle-même, dans le champ, certes assez vaste, de la sculpture officiellement abstraite – un autre champ non moins vaste, sans doute, étant occupé par des productions intermédiaires dont l'intention figurative n'est guère assumée, et assurée, que par leur titre, comme le *Reclining Nude with Guitar* de Lipschitz²⁷.

Pour simplifier sans doute un peu abusivement, on peut donc dire que la sculpture n'aura connu, à cet égard et jusqu'ici, que deux régimes : celui de la figuration d'êtres ou de parties d'êtres vivants, à propos de laquelle aucun doute ni aucune illusion n'est possible²⁸, et celui de la non-figuration. Or ce dernier, du fait encore une fois de la tridimensionalité de son espace, se caractérise par une « littéralité », une auto-référentialité absolue de l'objet créé, qui ne renvoie – considérez un mobile, ou un stable, de Calder ou, dans un tout autre

style, le *Carved Form (Bryher II)* de Barbara Hepworth²⁹ – à rigoureusement rien d'autre que lui-même – sauf indication, ou évidence perceptive, du processus producteur, comme dans les compressions de César, qui, sans pourtant rien figurer, ne laissent pas d'évoquer par, si j'ose dire, métonymie génétique l'objet dont elles procèdent, ou plutôt qu'elles étaient avant cette brutale transformation³⁰. Dans ce champ, la distinction faite plus haut, à propos de peinture, entre une abstraction pure (Pollock) et une abstraction par figuration de formes fictionnelles (Kandinsky), n'a en principe plus lieu d'être, non plus sans doute que celle, selon Danto, entre abstraction « formelle » et « matérielle » : en sculpture, forme et matière sont indiscernables, et l'on ne peut imaginer aucune « projection » dans une troisième dimension qui est présente d'emblée. C'est peut-être à quoi pensait Greenberg en disant que si « la sculpture abstraite rencontre moins de résistances que la peinture abstraite, c'est parce qu'elle n'a pas eu à modifier son langage aussi radicalement. Abstrait ou figuratif, il reste tridimensionnel – littéral », ou encore que la sculpture « gagne plus à la “réduction” moderniste que la peinture »³¹. On pourrait dire aussi bien qu'elle y *perd moins*, puisqu'elle peut renoncer à la figuration sans avoir à s'amputer d'une dimension : celle dont la peinture doit « réduire » – jusqu'à la supprimer – la présence, ou plutôt l'illusion, pour devenir « littérale », et par là (mais il y a sans doute d'autres voies) « absolument moderne ». Mais le plus juste serait sans doute de dire qu'elle est moins menacée par un retour indésiré de cette dimension (la profondeur), dont la « réduction » est, dans son cas, hors de question, et d'ailleurs hors de propos : c'est en simulant la planéité³² qu'elle deviendrait « illusionniste », et c'est en gardant ses trois dimensions qu'elle reste « littérale », et qu'elle peut se protéger, tant bien que mal, de toute fonction figurative.

Tant bien que mal, certes, car rien n'échappe à coup sûr à l'interprétation projective qui fait aussi bien « reconnaître » un personnage ou un animal dans un simple rocher « sculpté » par l'érosion. Et jusque dans les volumes simples et « hard edge » de minimalistes comme Carl Andre, Donald Judd, Daniel Buren, Barnett Newman à ses heures³³, on trouvera au moins la trace évidente d'une préconception, qu'impose, comme dans les toiles de Mondrian ou d'Albers, leur caractère plus « géométrique », c'est-à-dire plus immédiatement identifiable à telle forme connue : parallélépipède, colonne, pyramide inversée – préconception que l'on évite difficilement de référer à une intention figurative, comme si l'on ne pouvait produire un cube sans vouloir « représenter » un cube. Le cas des formes en L de Robert Morris est, à cet égard, tout à fait illustratif : malgré leur absence de titre (*Untitled*) et leurs positions

diverses, nul ne peut se défendre de les lire comme autant de figurations en contreplaqué peint de la douzième lettre de notre alphabet s'ébrouant lourdement sur le sol d'une galerie. Ici, de nouveau, la prégnance d'une forme reconnaissable impose à l'œuvre abstraite, mal gré qu'elle en ait, une fonction, au moins attentionnelle, de représentation. Comme si, pour le dire très naïvement, la forme était davantage, ou plus directement que la matière, exposée à la pression tyrannique du sens.

1. Le plus conceptuel, en cette affaire, est d'ailleurs, comme souvent, dans le titre, qu'il suffit d'énoncer en l'absence du tableau pour produire un effet (de surprise, de provocation, d'amusement, etc.) : on dit « Malevitch a peint un carré blanc sur fond blanc » comme on dit « Duchamp a exposé un égouttoir à bouteilles ». Elle est bien bonne, mais le tableau considéré naïvement en lui-même ne prête nullement à sourire – si tant est qu'on puisse aujourd'hui considérer « naïvement en elle-même » une œuvre aussi tympanisée.
2. À vrai dire, chacun ou presque de ces artistes dispose de son appellation déposée, telle que néo-plasticisme pour Mondrian et Van Doesburg ou orphisme pour (les) Delaunay, et je ne crois pas que Mondrian lui-même se soit jamais appliqué le terme d'« abstrait géométrique » ; son œuvre n'en reste pas moins emblématique de ce qu'il désigne.
3. 1936, musée Guggenheim, New York (*planche 5*).
4. Titre de l'édition originale en allemand, Munich, 1927, de l'œuvre théorique fondamentale de Malevitch, publiée par les soins du Bauhaus, auquel appartenait Kandinsky.
5. Le titre de la traduction anglaise (Chicago, 1959) de son livre est *Non-objective World*, et il me semble qu'on appelle parfois « non objective » la peinture abstraite.
6. Clement Greenberg, « Surrealist Painting », in *The Collected Essays and Criticism*, vol. I, The University of Chicago Press, 1986, p. 231.
7. *Album de l'exposition Kandinsky*, Centre Pompidou, novembre 1984-janvier 1985, p. 83.
8. Collection Adrien Maeght, Paris ; *ibid.*, p. 87.
9. Meyer Shapiro, *L'Art abstrait* (1937, 1957, 1960), trad. fr., « Arts et esthétique », 1996, p. 70, 72, 84. La dernière phrase, que je souligne, me paraît hautement pertinente à notre propos.
10. Sur ce moment de la « fortune critique » de Kandinsky, voir Christian Derouet, « *Parties diverses*, en attente de commentaire », *Album cit.*, p. 94-100.
11. L'*Album* déjà cité comporte d'ailleurs un texte de Frank Stella, « Commentaire du tableau *Complexité simple-Ambiguïté* », qui évoque Pollock à propos de cette toile de 1939.
12. 1950, Metropolitan Museum, New York (*planche 6*).
13. Il s'agit évidemment des toiles (ou aquarelles) du « début », seules présentes à New York dans les années 30 et 40, et dont l'accueil dut alors beaucoup à l'enseignement d'Hans Hoffman.
14. Arthur Danto, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, 1997, p. 75 ; trad. française à paraître aux Éditions du Seuil : *L'Art contemporain et la clôture de l'histoire*.
15. Je me permets de renvoyer ici à *L'Œuvre de l'art I*, Paris, Éd. du Seuil, 1994, p. 192-193, et surtout au commentaire, que j'y rapporte, d'Irving Sandler dans *Le Triomphe de l'art américain*, t. III, *L'École de New York* (1978), trad. fr., Paris, Éd. Carré, 1991, p. 154-155.
16. Rauschenberg, en tout cas, n'a nullement cessé, après 1957, de pratiquer la manière qu'il semblait ici subvertir ; lui et Jasper Johns me semblent largement perpétuer, en pleine

période du *pop art*, la technique (sinon le propos) de l'expressionnisme abstrait, et c'est lui, si j'en crois Sandler (*ibid.*, p. 156), qui disait, comme n'avait cessé de dire toute la peinture « moderne » depuis Maurice Denis : « Je ne veux pas qu'un tableau ressemble à autre chose que ce qu'il est. »

17. Cité in Nicolas de Staël. *Rétrospective de l'œuvre peint*, Saint-Paul, Fondation Maeght, 1991, p. 104.
18. 65 × 81, 1952, MNAM (*planche 7*).
19. 161,5 × 128,5, 1952, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.
20. Lettre de septembre 1950, citée *ibid.*, p. 56.
21. Danto, *op. cit.*, p. 72.
22. *Journal romain*, Paris, POL, 1987, p. 33. Il s'agit de la *Nature morte avec gravure d'après Delacroix* (musée des Beaux-Arts de Strasbourg), et d'un *Paysage* de la collection Picasso.
23. Bronze peint, 1960, coll. de l'artiste.
24. Bois peint, 1964, coll. part.
25. Automne 1913, musée Picasso, Paris (*planche 8*).
26. 1914, coll. Guggenheim, Venise.
27. 1928, coll. Hirschborn, New York. Ici comme en peinture, l'appréciation du degré de figurativité de chaque œuvre est, cela va de soi, largement affaire d'interprétation attentionnelle.
28. Cette illusion en trompe-l'œil ne peut avoir lieu en sculpture que d'une manière très momentanée, et purement visuelle, comme avec les personnages de George Segal, et autres, lorsqu'on les place à dessein dans une position et un environnement favorables à la méprise : par exemple, assis sur un banc public.
29. 1961-1962, Barbara Hepworth Museum and Sculpture Garden, St. Ives (*planche IX*).
30. Cette référence génétique est tout aussi, voire davantage, présente dans les sculptures figuratives produites par assemblage d'objets manufacturés préexistants, comme la célèbre *Tête de taureau* de Picasso (selle et guidon de bicyclette, 1942, musée Picasso, Paris), mais elle y est en concurrence avec la référence figurative elle-même.
31. « Abstraction, figuration, et ainsi de suite » (1 954) et « Chronique artistique » (1 952), trad. fr. in *Art et culture*, Paris, Macula, 1988, p. 132 et 155.
32. Il y a un peu de cela dans la *Mandoline* de Picasso citée plus haut, et autres « constructions » de l'époque (ou de style) cubiste, et dans bien des « reliefs plats » qui peuvent donner, à coups de matériaux tridimensionnels, l'illusion paradoxale d'une toile abstraite : voyez le *Fruit of a Long Experience* de Max Ernst (1919), MNAM (*planche 10*). Mais il est sans doute plus raisonnable (plus « littéral » en tout cas) de ranger ce dernier type d'œuvres dans une catégorie intermédiaire entre peinture et sculpture, qui commence avec les premiers collages.
33. Voyez son *Obélisque brisé* (1963-1967), Fondation Ménéil, Houston.

La part des mots¹

Qu'y a-t-il de commun entre : un proverbe malgache tel que « le bœuf mort ne se protège pas des mouches » ; un de ces clichés que la rhétorique recommande et que la Terreur condamne, comme « siècle d'or » ou « langueur mystérieuse » ; la méprise qui fit accueillir, en 1817, les *Poésies* d'André Chénier comme une œuvre romantique ; l'illusion dont furent victimes, naguère, tant d'explorateurs naïfs et d'ethnologues prévenus (ou l'inverse), selon laquelle les langues « primitives » seraient moins aptes à l'abstraction que les « civilisées » ; la bévue du traducteur qui aggrave telle insulte arabe, ou élisabéthaine, en transcrivant littéralement « va baiser ta sœur ! » là où quelque chose comme « salaud ! » eût amplement suffi, ou l'erreur symétrique du Kikouyou prenant pour un poète le premier Français qui lui parlait de la « Voie lactée » ; le sophisme qui affirme le rôle civilisateur du christianisme par l'origine latine supposée du mot « religion » (*religare*, lier), ou ce prospectus publicitaire qui nous fait entendre dans le nom de La Bourboule un écho de la « vie bouillonnante des sources » ; cette chanson enfantine :

*Connaissez-vous ce fruit qu'avec plaisir on mange
Et qu'à juste raison on appelle une orange,
Puisqu'il en a l'aspect, la forme et la couleur,
Et même la saveur ?*

enfin, cette « histoire drôle » :

- Tu vois, Michel, ce manteau de vison : je l'ai eu pour deux cents francs.
- Ce n'est pas vrai, Micheline.
- Ce n'est pas vrai, mais avoue que ce n'est pas cher.

Quoi de commun, donc, entre ces divers accidents linguistiques, parmi d'autres, familiers – jusqu'à l'obsession – du folklore paulhanien ? Ceci, au moins, que tous ils constituent ou provoquent, chacun à sa manière, autant de ces *embarras de langage* dont notre

auteur remarque que c'est seulement à leur occasion que se manifestent « la différence, et l'écart des mots aux pensées », écart et différence lourds de conséquence pour qui « n'arrête pas de se poser des questions sur le langage, et de répondre à ces questions ». Que chacun de ces accidents, comme Paulhan l'a écrit de la rhétorique elle-même, ébranle et « fait vaciller le langage ».

Ce qui s'y révèle, en effet, d'une manière à la fois très diverse et très constante, c'est sa capacité d'être, d'un côté, assez transparent pour s'effacer devant la pensée qu'il « exprime », et de l'autre assez opaque pour arrêter le regard et se désigner soi-même en une sorte d'obscure tautologie. Ainsi, le même proverbe, le même juron, le même cliché, qui apparaît tout *verbal*, emphase, excès de langage, psittacisme, à l'auditeur, était pensée banale et *vraie* pour le locuteur ; la voie lactée n'est pour un Français ni voie ni lait, ou bien la langueur mystérieuse n'est qu'une variété de langueur ; les « audaces » poétiques de Chénier ne sont que des ébauches, des ratures, les « brouillons du dernier rhétoriqueur » ; le sophiste étymologiste suppose une parenté de sens là où il n'y a qu'une filiation de forme ; le chantre de La Bourboule attribue à la forme d'un nom une motivation par le sens qui ne lui appartient pas ; le vison de Micheline tire un illusoire bon marché d'être le « référent » réel d'une histoire fautive ; l'*orange* de la chanson est à la fois le fruit et le mot, que l'on prétend justifier par quelque ressemblance entre la chose et... la chose. Autant de signes à deux ententes, qui forment à eux tous « une langue étrange, et comme double, que nous possédons tout à la fois et ne possédons pas ».

Ce décalage à chaque fois, cette « rupture des rapports qui jouent dans le langage entre le mot et le sens », et, à la faveur de cette rupture, le chassé-croisé vertigineux qui s'y instaure, le signifiant de l'un devenant pour l'autre signifié, et réciproquement, tout cela est à l'origine de mille malentendus, entre sauvages et missionnaires (ou ethnologues), classiques et romantiques, Rhétorique et Terreur, et le reste.

Mais ces malentendus, que Paulhan ne se lasse pas d'entendre, offrent l'avantage inestimable de nous arracher à cet « état d'innocence heureuse où les pensées et les mots nous viennent tout confondus, passent d'une seule bouchée » : ils nous contraignent à l'analyse et à la dissociation, et nous font voir que le langage n'est pas, comme le veut l'*angélisme* de la Terreur, « un milieu inerte et transparent », un véhicule commode et sans danger, toujours prêt à faire passer les idées, « mais bien un *milieu spécifique*, possédant ses lois propres de réfraction ». Aussi la vraie liberté n'est-elle pas d'ignorer cette contrainte, de traverser les mots, les yeux fermés, pour aller se jeter aux choses, mais bien d'apprendre à faire, en toutes

choses, la part des mots. Ce n'est pas la Terreur, cette Rhétorique aveugle, qui nous délivre du « pouvoir des mots », c'est la Rhétorique, cette Terreur lucide : « Fuyez langage, il vous suit ; suivez langage, il vous fuit. »

Il y a plus encore, peut-être : l'étude patiente du langage est notre seule chance de connaître un jour cette part de notre esprit qui se dérobe à toute observation et que nous ne pouvons saisir que sur cette *projection* qu'est le discours : « La pensée a sa face obscure, comme la lune : c'est affaire aux mots de l'éclairer, et je ne vois pas d'observation sur le langage qui ne puisse répondre à cette vieille question : que pensons-nous quand nous ne pensons à rien ? »

On souffre d'avoir à brutaliser ainsi, pour résumer ce qui, par essence, ne se résume pas, une recherche aussi patiente, « parfois crispante à force de patience », que celle que mène Jean Paulhan depuis plus d'un demi-siècle, et dont les deuxième et troisième tomes des *Œuvres complètes* nous révèlent – des lointaines études sur les Hain Tenys malgaches jusqu'à ce *Don des langues* achevé cette année même – le mouvement véritable, dissimulé jusqu'ici par une publication fragmentaire, dispersée, chaotique. Mouvement d'incessante reprise et d'approfondissement jamais satisfait, jamais abandonné, des mêmes *embarras* dont jamais elle ne consent tout à fait à se débarrasser, toujours relancée sur ses propres traces par son irréductible ambiguïté, par son infatigable perplexité.

En ces temps (qui passeront vite) où « le langage » et « la linguistique » apparaissent si furieusement *dans le vent*, multipliant ça et là les vocations tardives et les conversions précoces, on voudra bien rendre à Paulhan cette justice qu'il est l'un de ceux qui ouvrirent la voie, et qu'il a somme toute, à sa manière artisanale, faussement naïve et méthodiquement ingénue, plutôt précédé, ou accompagné, ou deviné, que suivi, comme nous le faisons tous, les travaux de la linguistique la plus actuelle : je pense en particulier aux études d'un Jakobson sur les *structures doubles* où code et message renvoient l'un à l'autre ou chacun à soi-même, et à celles d'un Benveniste sur les cas (énoncés performatifs, verbes délocutifs, pronoms personnels) où la langue se retourne sur le discours et trouve paradoxalement la signification d'un mot dans l'acte même de parler. On rencontre, me semble-t-il, quelque chose comme l'intuition de tout cela, par exemple dans la *surprise* de Paulhan devant ce *cher Aytré* qui, n'y étant dit qu'une fois, se trouve agir deux fois dans sa lettre : l'une comme *mots*, l'autre comme personne. Devant ce « défaut » vertigineux du langage, qui ne sait distinguer « entre la personne et le nom de la personne, entre la chose et le mot qui la désigne : il ne se dénonce pas lui-même, il n'y a pas de signe du signe ».

On reprochera peut-être à Paulhan de cultiver le paradoxe (mais

il me semble plutôt qu'il le pourchasse, et ne s'y enferme qu'en désespoir de cause), ou encore de n'être qu'un linguiste *amateur* : ce qu'il est, mais au sens le plus responsable et le plus contraignant du terme, étant, plus encore que linguiste, *écrivain*, c'est-à-dire homme qui « n'a pas, en ces matières, tout à fait le droit de se tromper », parce qu'il est, devant chaque question de langage, « l'homme qui se voit déterminé par sa réponse » : l'homme qui, à proprement parler, *est* sa réponse.

1.

Le Monde, novembre 1967.

Une logique de la littérature¹

Voici donc enfin accessible en traduction française l'un des plus célèbres monuments de la poétique moderne, et sans doute, depuis sa première publication en 1957, le plus largement commenté, et le plus ardemment discuté. Sa démarche radicale et, volontairement ou non, quelque peu provocante, lui a valu cet accueil tumultueux, mais il me semble que la controverse¹ a surtout porté sur des points de détail, conséquences logiques d'un choix fondamental qui, fort curieusement, a pour lui-même suscité moins de réactions. Ces points de détail sont, entre autres : l'exclusion hors du champ de la fiction du roman à la première personne, la caractérisation du poème lyrique comme énoncé de réalité, non certes au même titre, mais au même degré que les énoncés ordinaires de la vie quotidienne, l'absence de narrateur dans le récit de fiction, la valeur atemporelle du « prétérit épique » et, plus généralement, des temps grammaticaux en régime de fiction.

Outre qu'il ne serait pas de la fonction d'une brève préface de revenir sur ces objets de controverse, je crois plus utile d'insister ici, quitte à en hasarder une interprétation toute personnelle, sur les motifs du parti d'ensemble.

S'il fallait ancrer dans la tradition séculaire de la poétique occidentale une thèse aussi audacieusement novatrice, on pourrait en trouver le point de départ idéal dans une observation de Hegel et dans un geste d'Aristote, tous deux effectivement invoqués au début de ce livre. La remarque de Hegel, c'est que la « poésie » (au sens très large que l'auteur de *L'esthétique* donne au mot *Dichtung*, extensif à notre concept de littérature) est un art « où l'art commence à se dissoudre et touche, du point de vue de la connaissance philosophique, à son point de transition [...] vers la prose de la pensée scientifique »². Pour interpréter librement : la littérature n'est pas, comme la peinture ou la musique, un art définissable en tant que tel et immédiatement identifiable à l'emploi d'un matériau spécifique ; son médium est le plus trivial qui soit : le langage, et rien n'est *a priori* plus difficile que

de tracer une frontière nette entre l'usage littéraire du langage et son usage courant, dès lors que l'existence évidente d'une littérature en prose interdit le recours au critère de la versification. Ce critère même ne semblait pas pertinent, ou pas assez rigoureux, à Aristote, puisque dans sa *Poétique* il exclut du champ de la *poièsis* tout discours en vers de type lyrique ou didactique, non appliqué à la *mimèsis* d'actions humaines, autrement dit, comme Käte Hamburger propose brutalement mais sainement de traduire ce terme, à la *fiction* dramatique ou narrative. L'usage non « mimétique » du vers n'est pas de l'ordre de la *poièsis*, parce qu'il consiste simplement à orner par le vers, et quelques autres traits formels et sémantiques qui lui sont liés, un discours qui reste un simple discours (Hamburger dira un « énoncé de réalité »), tenu pour communiquer ses connaissances, ses opinions, ses sentiments, sans qu'intervienne aucunement ce fait de *création* qui définit la *poièsis* et lui donne son statut d'art.

Le partage aristotélicien constitue donc, à sa manière, une réponse anticipée à la question de Hegel – question dont la formule la plus courante, que sa banalité ne suffit malheureusement pas à congédier, est évidemment : « Qu'est-ce que la littérature ? » En forçant un peu la main du Stagirite, on pourrait expliciter la relation en ces termes : « Dans le champ si mal déterminé de ce que l'on appelle ordinairement, et confusément, la littérature, le seul lopin auquel on puisse à coup sûr assigner un statut d'art, c'est-à-dire de création, c'est la fiction, dans ses deux modes dramatique et narratif. Tout le reste, orné ou non par le vers, n'est que discours, susceptible, selon les aléas fluctuants de sa réception, de communiquer ou non un sentiment esthétique, mais non déterminé par un critère indiscutable et objectif. »

Ce partage peut donc être décrit comme résultant du refus d'un critère purement esthétique, c'est-à-dire soumis à un jugement de valeur du type : « ce texte est littéraire parce qu'il est beau », ce qui signifie toujours inévitablement : « ce texte est *pour moi* littéraire parce que *je le trouve* beau ». En élargissant à la prose le champ de la fiction, il va de soi que l'évolution de la littérature, depuis Aristote, n'a fait que renforcer la justification d'une telle attitude, en « dissolvant » davantage, c'est-à-dire en rendant plus subjectif, le critère esthétique, puisqu'elle le dépasse de la marque, pertinente ou non mais formellement indiscutable, qu'y imprimait l'usage du vers. Depuis l'apparition du roman et du théâtre en prose, et *a fortiori* depuis l'invention du « vers libre » et du « poème en prose », c'est-à-dire la « dissolution » du partage entre vers et prose, le choix déjà refusé par Aristote (« J'appelle littérature tout et seulement ce qui est écrit en vers ») est devenu tout simplement insoutenable – ce qui prouve au moins qu'Aristote avait du flair. Et du même coup le

recours au critère esthétique est devenu plus hasardeux que jamais, puisqu'il laisse des textes, voire des « genres », entrer et sortir du champ littéraire au gré des appréciations individuelles ou collectives : selon les lecteurs, selon les époques, selon les cultures, tel texte (disons au hasard l'*Essai sur les mœurs* ou l'Adresse de Gettysburg), tel genre (l'autobiographie, l'éloquence) relèvera du littéraire ou de la prose informative ou persuasive. C'est sans doute une attitude justifiable, c'est peut-être même la seule raisonnable, et c'est manifestement celle qui commande, quoique le plus souvent de manière implicite, tout notre discours critique depuis le XIX^e siècle, mais c'est une attitude qui doit au moins percevoir et assumer, comme le faisait par exemple Roland Barthes, le caractère subjectif de son fondement, réfractaire à toute généralisation, voire à toute rationalisation.

À cette attitude, qu'elle qualifie justement d'« esthétique littéraire », Käte Hamburger en oppose une autre, qu'elle nomme « logique de la littérature », et qui consiste à prendre au sérieux sinon le partage aristotélicien en lui-même, du moins son principe, qui est de dresser une liste des genres (autrement dit, des types de productions verbales) dont l'appartenance à la littérature comme art soit incontestable et *indépendante de toute évaluation*. Ce principe, il faut l'observer, doit être considéré non seulement dans ce qu'il exclut (promotion de textes à la « dignité » littéraire au nom d'un jugement de goût, voire d'un sentiment de plaisir), mais aussi dans ce qu'il s'interdit d'exclure – ou, si l'on préfère, s'oblige à inclure. En effet, le grand avantage théorique d'un art comme la peinture ou la musique est qu'un « mauvais » tableau ou une « mauvaise » partition n'en sont pas moins indiscutablement peinture ou musique, et donc d'un statut ontologique à l'abri de toute fluctuation du goût, ou plus généralement de l'attitude esthétique : « Il y a trois sortes de musique, dit une boutade célèbre : la bonne, la mauvaise, et celle d'Ambroise Thomas. » De la même façon, il y a sans doute en littérature des genres pour lesquels l'évaluation esthétique n'a pas de pertinence ontologique : une mauvaise tragédie, une mauvaise épopée, un mauvais roman, un mauvais sonnet n'en sont pas moins tragédie, épopée, roman ou sonnet, et aucune évaluation ne peut les destituer d'un tel statut, qui n'est pas de l'ordre de la valeur, mais de l'ordre du fait. Ce n'est pas trop solliciter la pensée de Käte Hamburger que de dire que, pour elle, la littérature au sens fort se réduit à un ensemble de genres où fonctionne un tel état de fait. C'est pourquoi, sans doute, sa logique de la littérature est une logique des *genres* littéraires.

Logique : le terme peut surprendre par le choix qu'il implique, et qui autorise un partage différent (en l'occurrence, plus large) de celui d'Aristote. À une esthétique de la littérature, celui-ci opposait

d'avance une *poétique* au sens fort : « J'appelle poésie tout ce qui simule [*mimēitai*] des actions humaines par voie de dialogue ou de récit. » Le choix de Hamburger est celui d'une « logique », en ce sens que son critère est fondé sur une différenciation des types d'usage, ou de fonction, du langage. L'usage courant (non littéraire) consiste à produire des « énoncés de réalité » où se manifeste une polarité entre l'objet de l'énoncé et le sujet de l'énonciation. Hamburger en distingue trois types, selon le type de sujet d'énonciation qu'ils impliquent : dans l'énoncé dit « historique » (dans un sens bien particulier de cet adjectif), le sujet d'énonciation est personnellement en cause, comme dans la phrase : « Je suis professeur », ou : « Que la vie est dure ! » (ces exemples, synonymes ou non, sont de Hamburger) ; dans l'énoncé dit « théorique » (« Les parallèles se rejoignent à l'infini », mais aussi bien : « Napoléon vainquit à Iéna en 1806 »), il ne l'est pas en principe, il ne fait qu'énoncer un fait indépendant de sa propre existence ; l'énoncé dit « pragmatique », enfin, est orienté vers l'action, par exemple sur le mode de la question, de l'ordre ou du souhait.

L'usage littéraire de la langue se définit au contraire par le fait que n'y sont pas produits des énoncés de réalité à fonction d'intervention dans le monde, mais que la langue y sert, soit à constituer de toutes pièces des réalités fictives, et, très spécifiquement, des personnages fonctionnant non comme objets d'énoncés, mais comme sujets doués d'autonomie (c'est le cas de la fiction narrative ou dramatique), soit à produire des énoncés de réalité dont la fonction n'est pas de communiquer, mais de constituer une expérience vécue inséparable de son énonciation, et dont l'origine reste essentiellement indécidable, c'est-à-dire impossible à assigner à un sujet réel (le poète) ou fictif (un locuteur imaginaire) : c'est le cas de la poésie lyrique. Ainsi se déterminent les deux grands « genres » proprement littéraires que sont la fiction et la poésie lyrique (en vers ou en prose). On voit que le terme de *genre* (*Gattung*) est pris ici dans un sens beaucoup plus vaste qu'à l'ordinaire, puisque le premier à lui seul englobe tous les genres narratifs et dramatiques ordinairement distingués par la théorie littéraire.

D'une certaine manière, on peut dire que le champ littéraire ainsi dessiné consiste, d'abord, en une extension toute naturelle du champ aristotélien de la fiction aux formes ultérieures de la fiction en prose ; ensuite, en une adjonction à ce champ de la poésie lyrique. Cette adjonction est évidemment plus audacieuse, et manifeste bien le changement de critère, car elle ne consiste pas en l'annexion facile qui reviendrait, comme on le propose parfois, à faire du sujet d'énonciation lyrique un sujet purement fictif : un « personnage », déterminé ou non, qui tiendrait une sorte de monologue. Käte Hamburger se refuse au contraire à toute annexion de ce genre, sauf

bien sûr dans les cas de poèmes attribués, comme dans *Wilhelm Meister*, à des personnages de fiction. L'énonciation lyrique a bien pour elle un statut entièrement spécifique, même si sa différence avec les énoncés de communication du langage courant (et de l'écriture non littéraire) est beaucoup plus subtile que celle qui en distingue le langage de fiction.

J'ai dit que je n'entrerais pas dans la discussion suscitée par les détails de ce système, mais il me faut au moins insister sur l'un d'eux, d'ailleurs plutôt massif, pour donner une idée plus complète, quoique inévitablement sommaire, de l'ensemble : c'est l'exclusion, déjà mentionnée, du roman à la première personne, hors du champ, non certes de la littérature, mais de la *fiction*. Pour Hamburger, un roman à la première personne, qu'il soit conduit sous forme continûment rétrospective (autobiographique) ou en narration intercalée, à une (journal) ou plusieurs voix (roman par lettres), procède toujours d'une suite d'énoncés de réalité que rien, formellement, ne permet de distinguer de la suite d'énoncés constitutifs d'une autobiographie, d'un journal ou d'une correspondance authentiques. À preuve, selon elle, cette *Vie de Sinouhé* du deuxième millénaire avant J.-C., dont les égyptologues ne peuvent décider s'il s'agit de Mémoires authentiques ou d'un texte de fiction. Témoin encore, ajouterai-je, ce *Lazarillo de Tormes*, texte fondateur du genre picaresque, que seule une sorte de présomption générique nous détourne, sans aucune certitude de fait, de considérer comme la véritable autobiographie d'un authentique picaresque. C'est en effet qu'une autobiographie fictive, comme *Gil Blas* ou *Félix Krull* (pour ne citer que deux exemples peu suspects d'authenticité), s'interdit en principe tout recours aux procédés typiquement fictionnels du roman à la troisième personne, comme le monologue intérieur, le discours indirect libre ou le récit de pensées, qui lui permettraient de constituer en sujets les personnages autres que le protagoniste (ou témoin) narrateur. Abstention à vrai dire fluctuante et fort inégale, comme le montrent par exemple les nombreuses infractions à cette norme dans la *Recherche du temps perdu*, où l'on voit le romancier oublier de temps en temps le propos homodiégétique de son récit, et glisser par là subrepticement dans le régime propre à la fiction. Käte Hamburger ne méconnaît nullement ces exceptions, mais elle n'en maintient pas moins et, me semble-t-il, à bon droit, qu'un roman rigoureusement homodiégétique ne se distingue en rien, par lui-même et hors de tout critère externe, d'une véritable autobiographie. Le récit à la première personne ne relève donc pas pour elle de la fiction, mais de la *feintise*, c'est-à-dire d'une simulation, en quelque sorte apocryphe, d'autobiographie authentique. Par le biais de cette simulation, il s'introduit en *intrus* dans un champ – celui de la fiction – auquel il n'appartient pas dans

son principe, qui l'apparenterait plutôt à l'énonciation lyrique.

Ce propos, de prime abord déconcertant, me semble à la réflexion, et sur le plan où il se situe, fort peu récusable. Il procède bien évidemment d'une définition très rigoureuse de la fiction, qui bouscule nos habitudes avec une agressivité peut-être salutaire. Inversement, Hamburger montre, dans la *ballade* (au sens romantique du terme) et dans le *poème monodramatique*, des intrusions en quelque sorte symétriques de la fiction dans le champ du poème lyrique, l'ensemble de ces chassés-croisés constituant l'ordre de ce qu'elle nomme des formes « mixtes », ou « spéciales ».

On décèlera peut-être dans cette rubrique finale une sorte de repentir, ou de correction après coup à un système d'ensemble trop rigide, et qui appellerait, pour fonctionner, comme la cosmologie ptoléméenne, des aménagements plus onéreux qu'une refonte totale. Le détail fort argumenté des analyses engage pour le moins à suspendre un tel jugement. Le parti pris le plus marqué me semble surtout résider dans la promotion, très évidente et d'ailleurs explicite, de la fiction narrative au rang de ce que les classifications naturalistes appellent un *type*, par opposition aux *variétés*, c'est-à-dire une catégorie plus essentiellement caractéristique que les autres. Parce qu'elle déroge plus fortement aux fonctions ordinaires du langage, la fiction narrative est manifestement, pour Käte Hamburger – un peu comme, pour Aristote et pour des raisons d'un tout autre ordre, la tragédie –, la littérature *par excellence*. La fiction dramatique en est une forme quelque peu dérivée, par « prélèvement », c'est-à-dire par éviction des segments narratifs et réduction au pur dialogue, ce qui la prive de la capacité d'évocation directe de la vie intérieure d'autrui, monopole de la fiction narrative et accomplissement suprême de la création littéraire. La fiction cinématographique, dont la présence dans un système aussi restrictif peut surprendre *a priori*, mais qui n'y est pas sans justifications très fortes, est décrite comme à bien des égards, par la vertu de l'image animée, plus proche de la fiction narrative que de la dramatique. La poésie lyrique ne s'y laisse pas réduire, mais on voit bien que son statut de *Dichtung* tient à des traits plus ténus, quoique purement textuels (internes) ; le roman à la première personne, je l'ai dit, s'y glisse comme par effraction ; et tout le reste n'est *pas* littérature.

Ce privilège, au moins d'attention, accordé à la fiction narrative, a donné lieu à divers malentendus, qui tiennent à une collision apparemment inévitable avec la discipline, baptisée depuis « narratologie », qui étudie les procédés du récit en général, et en particulier du récit de fiction. Franz Stanzel a montré récemment³ que la thèse de Hamburger sur (entre autres) l'absence de narrateur dans le récit de fiction devient compatible avec les catégories de la

narratologie (qui se fondent presque toujours, au contraire, sur la considération des diverses positions de ce narrateur, et des divers types de « médiation » qui en résultent), à condition de situer chacune de ces démarches au niveau qui est le sien : celle de la narratologie au niveau des structures narratives de surface (le « discours du récit »), celles de Hamburger au niveau des structures profondes de la production d'un univers fictif. Plus largement, il me semble que le travail de la narratologie fictionnelle, toujours plus ou moins lié à une comparaison entre récit et histoire, suppose que l'on prenne au sérieux, provisoirement et par décision de méthode, la prétention non sérieuse de la fiction à raconter une histoire qui aurait effectivement eu lieu. Celui de Hamburger consiste au contraire à prendre la fiction comme telle, et à y étudier la façon dont elle constitue de toutes pièces (sans aucune place, sur ce plan, pour la moindre notion de médiation) une diégèse purement fictive, avec ses personnages et ses actions imaginaires. Ces deux attitudes sont légitimes, chacune à son niveau, et donc compatibles, mais à proprement parler incommunicables, car *on ne peut étudier le récit de fiction à la fois comme récit et comme fiction* : le « comme récit » de la narratologie implique par définition que l'on feigne d'accepter l'existence (la fiction), « avant » le récit, d'une histoire à raconter ; le « comme fiction » de Käte Hamburger implique au contraire que l'on refuse cette hypothèse (cette fiction) de méthode – et avec elle la notion même de récit, puisque, sans histoire, il ne peut y avoir de récit, et qu'ainsi le récit de fiction n'est qu'une fiction de récit.

Incommunicables, donc, ces deux attitudes, mais bien légitimes chacune dans son ordre, puisque chacune liée à l'un des versants du paradoxe de la fiction, qui exige constamment de son lecteur à la fois créance (« Je vais vous raconter une histoire... ») et lucidité (« ... qui n'est jamais arrivée »). Le même partage, me semble-t-il, vaudrait pour la fiction dramatique, qui elle aussi, par ses moyens propres, « représente » une action qui n'a jamais eu lieu. Devant ces arts de fiction, trois attitudes sont en somme concevables : l'une, évidemment naïve (et non fondée), est celle du réalisme infantile : « croire que c'est arrivé ». Une autre, méthodologiquement légitime, est celle de la narratologie ou de la « dramatologie » : faire comme si c'était arrivé pour étudier les relations entre ce qui est censé arriver et la manière dont on le « représente ». La troisième est celle de Käte Hamburger : il n'est rien arrivé du tout, il n'y a devant nous ni histoire ni narrateur, rien qu'une « fonction narrative » (ou dramatique) qui *constitue* à mesure ce qu'elle prétend représenter. Cette position radicalement formaliste est ontologiquement légitime, car si la fiction de la fiction est de n'être pas fiction, sa vérité est d'être fiction. C'est cette vérité que dit et redit obstinément Hamburger, et qu'elle montre en étudiant

non des techniques narratives, mais – monologue intérieur, discours indirect libre, prétérit épique, etc. – des *procédés de fictionalisation*.

On voit que cette « logique » s'apparente de très près à une linguistique élargie, et plus précisément à cette linguistique de l'énonciation à laquelle la pragmatique nous a, depuis, largement introduits, mais qu'elle a eu le mérite d'anticiper, sur une base commune fournie par Wittgenstein et la philosophie du langage. On voit aussi que le critère adopté laisse hors du champ de la littérature tout ce qui ne relève ni d'une fiction ni d'un lyrisme définis de manière fort stricte, c'est-à-dire tout ce qui, d'une manière ou d'une autre, ressortit à l'énoncé de réalité communicationnel : l'éloquence, l'Histoire, l'essai, l'autobiographie, par exemple, dont Hamburger, fidèle à la rigueur de son propos, ne se soucie pas même de signaler l'exclusion, ou plutôt la muette absence. Mais il est clair que l'éventuelle considération des conditions d'accès à la littérarité de ces genres, ou plutôt des textes qui y ressortissent, ne pourrait à ses yeux relever que d'une esthétique, qui n'est simplement pas de son propos. La littérarité – car c'est bien de cela qu'il s'agit – ne se sépare pas pour elle d'un certain emploi du langage, ou plutôt (comme disait à peu près Sartre, dans une tout autre perspective, de la seule poésie) d'un certain *refus d'employer* le langage, et de la décision de constituer grâce à lui un univers fictif, ou une expérience imaginaire inséparable de ses ressources propres. Quel que soit l'accomplissement esthétique d'une œuvre d'historien, d'orateur ou d'essayiste, il est de son propos constitutif d'employer le langage à communiquer une connaissance ou une opinion, et cela l'exclut du régime de la *Dichtung*.

La violence d'un tel parti peut choquer (je ne suis pas sûr qu'elle le veuille : pour Käte Hamburger, il n'y a dans tout cela que fidélité à l'évidence d'un principe) ; il serait même, sans doute, un peu dommage de l'accueillir sans résistance et sans scandale, car c'est à ce prix qu'il donne, comme on disait jadis, « furieusement » à penser, peut-être même à penser furieusement. Mais je dois en avertir le lecteur, car la présentation que j'en donne se borne à l'énoncé sommaire d'une thèse sans pouvoir entrer dans l'exposé de son argumentation : ce livre n'est pas seulement paradoxal, au sens étymologique, et donc banalement dérangeant. Il est aussi dans le détail et le pas à pas de ses analyses, terriblement *convaincant*. On peut sans doute le repousser sans le lire, ou en faisant semblant. Mais on ne peut le lire sérieusement – c'est-à-dire en écoutant ses arguments et en entrant dans ses motifs – sans en sortir pour le moins ébranlé. J'ai dit tout à l'heure que la définition courante (esthétique) de la littérarité, qui nous vient à peu près du romantisme, était peut-être la plus « raisonnable ». Je voulais dire, bien sûr, la plus prudente, ou la plus commode. Celle-ci en est aux antipodes, dans l'inconfort

d'une rationalité intrépide, mais nullement délirante, et qui impose au lecteur sincère cette irritante question : et si elle avait, tout simplement, *raison* ?

Autrement dit : et si nous ne disposions d'aucun fondement rationnel pour accorder, disons, au *De natura rerum*, aux *Essais*, aux *Confessions*, au *Neveu de Rameau*, à la *Vie de Rancé*, à *La Sorcière*, à *L'Amour fou*, leur statut d'œuvres littéraires ? L'adhésion aux thèses de Käte Hamburger est bien à ce prix, que nul sans doute ne voudra payer. Mais qui parle d'adhésion ? Il s'agit plutôt, à mes yeux du moins, d'inquiéter nos évidences, et de les relativiser, par exemple en reconnaissant que notre définition implicite de la littérature est boiteuse, c'est-à-dire incohérente, puisqu'elle englobe à la fois des genres, comme la tragédie ou le roman, où la littérarité est indépendante de toute évaluation, et d'autres, comme l'essai, l'Histoire ou l'autobiographie, où elle en dépend presque entièrement. En refusant ou, pour le moins, en révélant cette incohérence, Käte Hamburger a certainement raison, comme on dit aujourd'hui, « quelque part ». Allez-y voir vous-mêmes, vous ne regretterez pas le voyage.

1.

On trouve quelques échos de ces réactions, positives, négatives ou perplexes, dans (entre autres) Franz Stanzel, « Episches Präteritum, erlebte Rede, historisches Präsens », *Deutsche Vierteljahrschrift* 33 (1959) ; Roy Pascal, « Tense and Novel », *Modern Language Review*, janvier 1962 ; Harald Weinrich, *Tempus* (1964), trad. fr. *Le Temps*, Paris, Éd. du Seuil, 1973 ; René Wellek, « Genre Theory, the Lyric, and Erlebnis » (1967), in *Discriminations*, New Haven, Yale University Press, 1970 ; Roy Pascal, *The Dual Voice*, Manchester University Press, 1977 ; Dorrit Cohn, *Transparent Minds* (1978), trad. fr. *La Transparence intérieure*, Paris, Éd. du Seuil, 1981 ; Franz Stanzel, *Theorie des Erzählens*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1979, trad. angl. *A Theory of Narrative*, Cambridge University Press, 1984 ; Ann Banfield, *Unspeakable Sentences* (1982), trad. fr. *Phrases sans paroles*, Paris, Éd. du Seuil, 1995.

2.

Je ne sais plus trop dans quelle traduction française j'avais trouvé cette formulation. Celle de S. Jankélévitch donne : « ... la poésie apparaît comme celui des arts particuliers qui marque le commencement de la dissolution de l'art et représente, pour la connaissance philosophique, l'étape de transition qui conduit à la représentation religieuse, d'une part, à la prose de la pensée scientifique, de l'autre » (Hegel, *Esthétique*, Paris, Aubier-Montaigne, 1965, t. 8-1, p. 22).

3.

A Theory of Narrative, op. cit., p. 14 sq.

1.

Préface à Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, trad. fr. de Pierre Cadiot, Paris, Éd. du Seuil, 1986.

Le journal, l'antijournal¹

L'un des derniers textes publiés de Roland Barthes est cette « Délibération » sur le journal (« intime ») qui parut dans *Tel Quel* en novembre 1979¹. Il ne se veut pas une réflexion sur le genre (« Il y a des livres là-dessus »), mais seulement « une délibération personnelle, destinée à permettre une décision pratique : dois-je tenir un journal *en vue de le publier* ? Puis-je faire du journal une “œuvre” ? »

Plus encore que son dernier livre, *La Chambre claire* – mais non sans relation, au moins thématique, avec lui –, ce texte reste pour moi inséparable de sa disparition si proche et de ce que, très personnellement, j'en éprouve. La raison la plus immédiate en est que, lors de notre dernière rencontre, qui eut lieu début décembre 1979, nous avons parlé de cet article. Il faudrait plutôt dire, sans doute, que j'en marmonnai quelques phrases qu'il écouta avec patience et auxquelles il répondit par quelques mots évasifs, ayant pour sa part épuisé le sujet dans ce texte même, et tourné la page. Je ne tenterai pas de reconstituer ici cette « conversation », mais d'articuler mon sentiment un peu mieux que je ne le fis ce jour-là – c'était une fin d'après-midi plutôt cafardeuse, dans l'arrière-salle sans chaleur d'un café de la place Saint-Sulpice.

La première phrase de cette *délibération* s'enroule sur une anomalie de discours, légère et presque insaisissable : « Je n'ai jamais tenu de journal ou plutôt je n'ai jamais su si je devais en tenir un. » L'anomalie est évidemment dans le correctif *ou plutôt*, qui relie deux propositions dont le rapport n'est pas de l'ordre de la correction : on attendrait « plutôt » un *car* explicatif, ou un *et même* de renforcement, ou encore un correctif d'énonciation du genre *que dis-je ?* – c'est la figure même de la *correction* rhétorique, qui introduit toujours, elle aussi, un renforcement sémantique –, ou enfin (mais il faudrait dans ce cas que la seconde proposition, tout en désignant la même situation de pensée, fût formulée sur un mode non plus négatif mais positif) une liaison adversative comme *et pourtant* : « Je n'ai jamais tenu de

journal, et pourtant je me suis souvent demandé si je ne devrais pas en tenir un. » Par rapport à toutes ces formules hypothétiques, celle de Roland Barthes présente cette particularité que le *ou plutôt* y rétracte la première proposition non comme insuffisante, mais comme inexacte.

Une telle forme d'énoncé n'a rien en soi d'anormal (« Je n'ai jamais vu Pierre, ou plutôt je ne l'ai vu qu'une fois, et de loin »), mais celui-ci l'est évidemment parce que la rétractation implicitement introduite par la locution conjonctive est contradictoire avec la seconde proposition : en « bonne logique », ou en sagesse populaire (« Dans le doute, abstiens-toi »), lorsqu'on ne sait pas si l'on doit faire une chose, on ne la fait pas ; il y a donc illogisme apparent à dire ou à suggérer : « Je n'ai jamais tenu de journal, ou plus exactement je n'ai jamais su si je devais en tenir un. » On remarque toutefois que cette dernière phrase devient plus « acceptable » si l'on développe son implication sous une forme telle que : « Je n'ai jamais tenu de journal, ou plus exactement j'ai bien tenu un journal, mais je n'ai jamais su si je *devais* le faire. » Plus acceptable, sans doute, grâce au *mais* qui avoue, et donc assume l'illogisme ou le paradoxe, comme dans toutes les phrases explicitement concessives : « Bien que n'ayant jamais su si je devais tenir un journal, il m'est arrivé d'en tenir un », ou « Je n'ai jamais su si je devais tenir un journal, et cependant il m'est arrivé d'en tenir un » (sous-entendu : « Oui, je sais que c'est illogique, mais c'est un fait, je suis comme ça, ce sont des choses qui arrivent, etc. »).

Mais ces rédactions normalisantes sont évidemment infidèles à l'énonciation barthésienne, dont le trait est ici précisément, non d'évacuer la contradiction en la déclarant, mais au contraire de la maintenir en la voilant – le (très léger) voile étant l'emploi de l'équivoque *ou plutôt*. Car enfin, Barthes écrit bien, et non sans raison, qu'il n'a jamais tenu de journal, et jusqu'à maintenant notre seule raison d'en douter est le *plus exactement* que nous croyons devoir lire sous son *plutôt*. La question reste donc posée de savoir s'il a ou non tenu un journal, et faute de pouvoir tirer d'autres indices de cette première phrase en elle-même, force nous est de recourir à son contexte, c'est-à-dire à la suite.

La phrase suivante, en fait, suffit à nous éclairer, et peut-être, d'une certaine manière, à lever la contradiction : « Parfois, je commence, et puis très vite je lâche – et cependant, plus tard, je recommence. » Roland Barthes a donc plusieurs fois entrepris, et (mais) à chaque fois très vite cessé, de tenir son journal. Cela peut ou non, selon les définitions, s'appeler « tenir un journal ». Pour Barthes, la réponse est négative, mais, plus ou moins sourdement, il sent que selon d'autres elle pourrait être positive. D'où le compromis que l'on sait, et que je gloserai maintenant lourdement mais, je crois,

fidèlement, ainsi : « Je n'ai jamais tenu de journal, du moins au sens que je donne à cette locution, car à chaque fois que je commence, je cesse très vite, faute de savoir si je dois continuer. »

Cette pratique intermittente (la troisième phrase commence ainsi : « C'est une envie légère, intermittente... »), on pourrait la comparer, entre autres, à l'un de ces systèmes automatiquement régulés par le moyen d'un thermostat, ou d'un flotteur à niveau : le désir (l'« envie ») diariste déclenche l'écriture diariste, qui, très vite, le décourage ou le démotive, d'où arrêt de l'écriture, d'où à terme remontée du désir, etc. Dans l'absolu (c'est-à-dire en l'absence de toute usure interne ou intervention extérieure), un tel système pourrait fonctionner indéfiniment sur le mode d'une intermittence assumée, voire revendiquée : « Je tiens mon journal quand ça me plaît, c'est-à-dire, pour être précis, de temps en temps. » Cela s'appelle-t-il *tenir un journal* ?

Au sens strict, ou du moins étymologique, évidemment non, à moins que le rythme d'intermittence ne soit précisément journalier – ce qui n'est manifestement pas le cas ici : tenir son journal, c'est noter chaque jour ce que l'on a vécu et pensé. Mais bien des diaristes s'exemptent de cette discipline quotidienne, qui les conduirait trop souvent, peut-être, à un dérisoire RAS, au degré zéro « existentialiste » de Roquentin : « Mardi : Rien. Existé », ou à ce minimum auto-référentiel : « Aujourd'hui, écrit cette phrase. » On peut donc assez bien tenir son journal selon un rythme moins que quotidien (ou, inversement, plus que quotidien), hebdomadaire ou mensuel, ou sous la forme, comme au CNRS, d'un bilan (« rapport ») annuel (ce ne serait déjà pas si mal), ou, bien entendu, sans fréquence ou périodicité déterminée. Cette hypothèse ne respecte pas trop le sens fort du verbe *tenir*, qui n'implique pas, si peu que ce soit, qu'on « lâche », mais à ce sens-là aucune autre ne rend non plus justice, si ce n'est celle, sternienne ou borgésienne, d'une écriture rigoureusement constante et ininterrompue ; même si l'on met de côté les difficultés physiques, l'impossibilité logique d'une telle pratique saute immédiatement aux yeux : un diariste qui passerait rigoureusement devant, ou derrière son journal tout le temps que lui laisserait le besoin de sommeil et de subsistance (sans même le lâcher pendant ces intermèdes) n'aurait pas grand-chose à y consigner, sauf à y détailler ses rêves, ses repas, etc., et devrait vite s'évader vers quelque forme de fiction ou de méditation quelque peu extérieure aux normes thématiques du genre.

Posons donc que la pratique diariste est *par définition* intermittente, et que nul ne peut sans cuistrerie en déterminer la fréquence optimale, ni même minimale. Qu'est-ce donc qui exclut du champ de cette pratique la conduite, de type barthésien, qui consiste, de temps en temps, à commencer, puis à « lâcher » un journal ? De

l'extérieur, probablement rien, et à supposer que Roland Barthes ait conservé et laissé en ordre la totalité des traces écrites de ses tentatives successives, rien n'interdirait en principe de les publier sous le titre de *Journal*, ou *a fortiori* et selon une coutume attestée : *Pages de journal*. L'exclusion est évidemment tout intérieure, et elle ne tient pas à une décision pratique telle que détruire un cahier ou interdire sa publication : elle tient au fait que le diariste intermittent (entendons par là, sauf pléonasmе, non pas celui qui ne tient son journal que par intermittence – c'est le fait de tout diariste – mais celui qui n'assume que par intermittence le *projet* diariste), à chaque fois qu'il « lâche » son journal, croit le faire définitivement et parce qu'il s'est (de nouveau) persuadé par une (nouvelle) tentative diariste de la vanité – pour ce qui le concerne – de cette pratique. Posant la plume après quelques pages (quelques jours), il n'est pas un diariste qui s'interrompt (provisoirement), mais un diariste qui renonce (définitivement), et, par là, non seulement cesse, mais nie, peut-être légitimement, avoir jamais été diariste : « Je n'ai jamais tenu de journal. » Ce qui définit le diariste, c'est moins la constance de sa pratique que celle de son projet.

J'ai écrit « *peut-être* légitimement », parce qu'il subsiste ici un doute, et une difficulté : un homme qui aurait tenu son journal pendant dix ou vingt ans et qui l'abandonnerait un jour sans esprit de retour (il y a de ce cas, je suppose, bien des exemples) s'exclurait-il par là même de la classe des diaristes ? Pour être diariste, faut-il en somme, non plus tenir son journal sans intermittence, mais sans interruption finale autre que la mort ? Condition sans doute aussi absurde que la précédente, ou pour le moins aussi exorbitante : on ne cesse pas d'avoir été diariste pour cesser de l'être, et l'on n'est pas diariste par essence intemporelle, même si certains – c'est à peu près, je crois, le cas d'Amiel – n'ont presque rien écrit d'autre, toute leur vie, que leur journal. Et bien des écrivains ont été à la fois diaristes et, par exemple, romanciers (Gide, bien sûr) ; et d'autres ont alterné la pratique du journal et celle d'autres genres, ou types d'écriture : parfois, donc, diaristes *occasionnels*. La frontière entre le diariste et le non-diariste n'est donc pas si facile à tracer, et la première proposition – aussitôt rétractée, mais pourtant énoncée par Roland Barthes –, « Je n'ai jamais tenu de journal », n'est donc pas encore tout à fait justifiée.

Elle le devient parfaitement, me semble-t-il, si l'on tient compte, de nouveau, de la seconde, qui place la frontière ailleurs que sur de purs critères factuels de fréquence ou de durée, et qu'il faut lire maintenant comme une glose de la première : « Je n'ai jamais tenu de journal *en ce sens que* je n'ai jamais su si je devais en tenir un. » Cette seconde proposition, ou ce second état de la première, n'est nullement rétractée, elle, par la suite – et pas même par les mots « c'est une envie

légère, intermittente... » L'envie n'est pas un sentiment du devoir ou de la justification : je puis avoir une envie, puis – et spécialement après l'avoir satisfaite – m'en donner tort, ou simplement constater que cette envie n'était pas une raison. Ce n'était pas rien pour autant, mais j'y reviendrai. Le véritable trait distinctif du diariste serait ainsi qu'il ne met pas en doute la légitimité de la pratique diariste en général, à tout le moins de la sienne en particulier. Il peut cesser provisoirement, voire définitivement, de tenir son journal, mais il ne cesse pas pour autant de tenir rétrospectivement pour justifiée cette pratique passée. Bref, le diariste est moins celui qui tient un journal que celui qui croit à la *vertu* du journal. On pourrait, allant plus loin – trop loin, sans doute –, définir le *diarisme*, non comme une activité, mais comme une opinion (une certitude) : celle qui consiste à ne pas douter de la vertu du journal. On serait diariste comme on est baptiste ou taoïste – sans forcément pratiquer, et éventuellement sans jamais pratiquer.

Or, Roland Barthes n'a jamais cessé de *douter* du journal, ou du moins de *son* journal. *Douter*, bien sûr, dénote ici non une certitude négative (une incroyance positive), mais une simple incertitude : comme il l'écrit bien, il s'agit d'un « doute insoluble ». Mais cette incertitude ne porte pas sur ce que j'ai appelé exprès, pour différer les distinctions nécessaires, la *vertu* du journal, mais seulement sur l'une de ses vertus possibles : « la valeur de ce qu'on y écrit » ; et la suite précise sans ambiguïté (et nous l'avons déjà vu) l'ordre de valeur dont il s'agit ici : c'est la valeur *littéraire*, la valeur du journal comme « œuvre ». Les guillemets sont de Barthes, ils connotent la modestie, ou plus exactement (*ou plutôt*) quelque chose comme un mélange de pudeur et d'ironie à l'égard de sa propre ambition, ou nostalgie, et du système de valeurs, peut-être condamnable, ou ridicule, qu'elle implique ; mais la nature de cette ambition, *ou plutôt* de cette exigence, est claire : c'est une exigence esthétique. Ce dont Barthes doutait, c'était la valeur littéraire de son éventuel journal comme « œuvre », et ce qui périodiquement le renforçait, si j'ose dire, dans ce doute, c'était la lecture (la « relecture ») des quelques pages issues de ces tentatives avortées de journal.

La valeur littéraire (esthétique) n'est, disais-je, qu'une des « vertus » possibles du journal, et je suppose que nombre de diaristes, et des plus illustres, n'y songeaient guère ; ceux-là mêmes, peut-être, que cite Barthes, et dont il médite, ou rumine l'exemple : Tolstoï, Gide, Kafka. Le journal peut (proche ici des Mémoires) remplir une fonction documentaire pour autrui, pour une postérité non d'admirateurs mais de curieux : « n'ai-je pas un vif plaisir à lire dans le journal de Tolstoï la vie d'un seigneur russe au XIX^e siècle », ou dans celui de Pepys la vie d'un bourgeois anglais du XVII^e ? – mais Barthes

ne se considérerait certes pas comme un personnage représentatif, ni même spécialement intéressant, de son époque et de son milieu. Ou cathartique, pour soi-même : « par exemple, Kafka a tenu un journal pour “extirper son anxiété”, ou, si l’on préfère, “trouver son salut”. Ce motif ne me serait pas naturel, ou du moins constant. De même pour les fins qu’on attribue traditionnellement au journal intime : elles ne me paraissent plus pertinentes. On les rattachait toutes aux bienfaits et aux prestiges de la “sincérité” (se dire, s’éclairer, se juger) ; mais la psychanalyse, la critique sartrienne de la mauvaise foi, celle, marxiste, des idéologies, ont rendu vaine la confession : la sincérité n’est qu’un imaginaire au second degré ». Voilà fait, pour Roland Barthes, le tour des fonctions pratiques possibles du journal, qu’il récusé donc successivement, en général (mythe de la « sincérité » et de l’examen de conscience) ou en particulier : je ne suis pas assez angoissé, ma vie n’est pas assez intéressante. Et d’enchaîner : « Non, la justification d’un Journal intime (comme œuvre) ne pourrait être que *littéraire*, au sens absolu, même si nostalgique, du mot. »

On note ici l’omission très surprenante d’une des fonctions les plus manifestes, et les plus reconnues, du journal, qui est son rôle d’aide-mémoire. D’autant plus surprenante que Barthes, sans d’ailleurs véritablement s’en plaindre, qualifiait souvent sa propre mémoire de faible et de « brumeuse ». C’est une infirmité que nous partageons, je dois le préciser ici pour éclairer ma propre lanterne. Il m’est arrivé jadis, ou naguère, deux ou trois choses qui m’ont importé, et qui m’importent encore : mais c’est à peine si je pourrais les désigner d’une formule vague ou pour le moins abstraite. D’un intense effort de reconstitution volontaire, je ne pourrais tirer qu’un scénario indigent et passablement suspect, péniblement illustré de quelques images erratiques, hasardeuses et contingentes. Et pour ce qui est de la mémoire « involontaire », tout le monde n’a pas les dons miraculeux du narrateur proustien. Quand il m’arrive d’évoquer ces choses, j’éprouve très intensément, et douloureusement, la pauvreté de mes archives (lettres jetées, photos perdues ou jamais prises), et le manque absolu de ce qu’un journal, ne fût-ce qu’une demi-page par jour (quelle multiplication !), me fournirait en détails, aujourd’hui irrémédiablement engloutis, et qui n’intéresseraient, heureusement, que moi – c’est-à-dire autant de témoignages, peut-être faut-il dire de *preuves* d’existence. Incidemment, mais fortement, Barthes évoque ce « défaut du sujet », qui n’est ni plus ni moins qu’un « défaut d’existence » : « Ce que le journal pose, ce n’est pas la question du Fou, “Qui suis-je ?”, mais la question comique, la question de l’Ahuri : “Suis-je ?” » L’homme sans mémoire est cet ahuri comique. L’amnésique, comme le sourd ou le myope, est un rôle comique (alors que l’aveugle est, comme l’avait un peu compris Sophocle, un rôle

tragique), et l'amnésique sans archives est comme le Professeur Tournesol sans appareil, Mr. Magoo sans lunettes. Le journal est une prothèse, mais c'est une prothèse préventive, dont la nécessité ne se révèle qu'après coup, c'est-à-dire trop tard, pour qui n'en a pas pris le soin (ou le goût) à temps. Or il se pourrait que le soin du journal, par une de ces ironies dont le réel n'est pas avare, fût le plus présent chez ceux qui en ont le moins besoin (les non-amnésiques), comme l'argent va toujours aux riches et l'eau à la rivière – à moins que l'exercice diariste ne soit en lui-même à la fois un substitut et un adjuvant : un *supplément* de mémoire, le fait de noter chaque soir l'événement de la journée le fixant non seulement sur le papier, mais dans le souvenir. Bref, en toute hypothèse et à toutes fins utiles, on devrait dresser très jeune chaque enfant à tenir son journal, et pourvoir, autant que faire se peut, à ce qu'il n'en perde plus jamais l'habitude. *Nulla dies sine linea* : ce précepte de poète devrait être une maxime universelle. Car le journal ne se borne pas à poser la question *Suis-je* ? Il y répond, et par l'affirmative.

Autant que je m'en souviennne (!), c'est sur ce point que j'avais tenté, en ce décembre doublement crépusculaire, d'ébranler l'incertitude de Roland Barthes, prêchant la cause diariste en croyant non pratiquant, sur le thème : peu importe la valeur littéraire, tenir un journal est un exercice salutaire et une nécessité, peut-être une *condition* d'existence. Vaguement entraîné par le topos volontariste (il y avait chez lui une sorte de fascination semi-nostalgique à l'égard de toute ascèse – ce n'est pas pour rien qu'il avait écrit sur les *Exercices spirituels* – et il ébauchait volontiers de temps à autre quelque réforme morale, *vita nova*, nouveau régime, nouvel horaire de travail, etc.), il joua un instant avec cette suggestion, le temps de « réaliser » que d'abord elle venait un peu tard – aucun de nous, j'espère, ne soupçonnait à quel point –, puisqu'elle ne répondait nullement à sa question : « Dois-je tenir (maintenant) un journal en vue de le publier ? Puis-je faire du journal une œuvre ? »

Car c'était bien, je le pensais et je le pense toujours, une vraie question, je veux dire une question qu'il posait par ce texte à ses lecteurs, et pas seulement à lui-même. À preuve le ton dialogique, mettant en scène une image intérieure d'autrui, de cette phrase : « La question que je me pose : *Dois-je tenir un journal* ? est immédiatement pourvue, dans ma tête, d'une réponse désobligeante : *On s'en fout*, ou plus psychanalytiquement : *C'est votre problème*. » Et si déplacée (à côté de la question) qu'ait été ma réponse, je crois – j'espère – qu'elle lui aura au moins manifesté que quelqu'un, parmi d'autres, pouvait lui répondre autre chose.

Mais enfin, « son problème » n'était pas celui que je tentais ingénument de lui refiler – et il restait entier. Le journal ne l'attirait

vraiment, pour sa part, ni comme document (Tolstoï) ni comme instrument (Kafka), mais bien comme « œuvre », c'est-à-dire comme *monument*, et il se voyait cette monumentalisation du journal interdite par trois vices rédhibitoires : la contingence subjective (« Je ne puis investir dans un journal comme dans une œuvre unique et monumentale qui me serait dictée par un désir fou »), l'inessentialité objective – aucune page du journal n'est indispensable à son ensemble, le journal est donc un texte « supprimable à l'infini » –, et enfin, et surtout peut-être, l'inauthenticité : l'écriture diariste (phrases nominales, abréviations, etc.) est, non pas sans doute la plus codée, mais la plus *contradictoirement* codée : « rapporter une humeur dans le langage codé du Relevé d'Humeurs... » Pratique intenable, qui vous renvoie constamment, comme un miroir indiscret, l'image blafarde et vaguement obscène d'une écriture *nue* – ce n'est pas par hasard que j'emploie ici un vocabulaire sartrien : le malaise rétrospectif de Barthes devant son propre journal est une version atténuée de *La Nausée*, et ce dégoût de la contingence s'appuie chez lui, comme chez Roquentin, sur une valorisation de l'Art comme empire de la nécessité, et donc de la justification (son *Some of These Days*, c'était, par excellence, l'œuvre de Schumann).

L'aspect esthétiquement négatif du journal (son anti-valeur littéraire) étant pour Roland Barthes si dissuasif et sa vertu pratique si négligeable, on peut dès lors se demander pourquoi la fascination, ou plutôt la tentation en restait chez lui si vive – peut-être si constante depuis son premier texte publié, « Notes sur André Gide et son journal », paru en 1942 dans *Existences*², et apparemment croissante dans les dernières années, marquées comme on le sait par des œuvres (*Roland Barthes par lui-même*, *Fragments d'un discours amoureux*, et déjà d'une certaine manière *Le Plaisir du texte*, sans compter les chroniques du *Nouvel Observateur*, qu'il interrompit dans un mouvement manifestement très semblable à celui que retrace « Délibération ») très proches du modèle diariste, formellement (par l'écriture fragmentaire) et thématiquement : par l'égotisme déclaré – mais, enchaîne-t-il justement ici, « de l'égotisme, j'en ai un peu assez ».

Une raison immédiate en est indiquée ici, dont il ne faut pas méconnaître le poids chez un écrivain perpétuellement tourmenté par la question rhétorique de l'*inventio* : « Dans un premier temps, lorsque j'écris la note (quotidienne), j'éprouve un certain plaisir : c'est simple, facile. Pas la peine de souffrir pour trouver *quoi dire* : le matériau est là, tout de suite ; c'est comme une mine à ciel ouvert ; je n'ai qu'à me baisser... » Mais la rançon de cette « facilité » est apparemment le faible plaisir de lecture : il y aurait là comme une loi d'airain de l'économie (libidinale) textuelle. Pourtant, il ne s'agissait pas seulement de facilité d'écriture ou de substitut à une « inspiration »

défaillante ; mais plutôt d'une manière (la seule peut-être) d'évacuer la question même de l'invention, c'est-à-dire du « sujet », et d'effectuer la fameuse (et problématique) « intransitivité » de l'écriture littéraire, le journal étant ici la forme la plus proche du *livre sur rien*.

Je crois toutefois percevoir une autre raison plus obscure, et plus emblématique, à travers le fait même, à première vue paradoxal, de *publier* ici, encadrées dans la délibération que l'on sait, quelques pages, performances typiques d'une pratique d'écriture dont la publiabilité est l'objet même de cette délibération – de cette incertitude. À la question publiquement posée : « Puis-je publier cela ? », une réponse agacée, et peut-être plus désobligeante encore que le « on s'en fout » prévu – et prévenu –, aurait pu être quelque chose comme : « Question tardive et bien hypocrite, puisque vous venez de le faire. » Cette réponse aurait été elle-même sophistique, feignant de prendre à la lettre un « Puis-je publier cela ? » qui signifiait évidemment « Puis-je *continuer* de publier ce *genre* de textes ? » À quoi la réponse cruellement salutaire que Roland Barthes attendait peut-être aurait été, par exemple : « Passe pour une fois, mais n'y revenez pas. » C'est sans doute celle qu'il se faisait à lui-même, envisageant *in fine* comme seule issue (par le haut) à cette impasse un nouveau type d'œuvre (un nouveau genre littéraire ?) que je ne veux pas décrire en d'autres termes que les siens : « Il faudrait sans doute conclure que je puis sauver le Journal à la seule condition de le travailler *à mort*, jusqu'au bout de l'extrême fatigue, comme un Texte *à peu près* impossible au terme duquel il est bien possible que le Journal ainsi tenu ne ressemble plus du tout à un Journal. » Si l'on définit entre autres le journal par la facilité du tout-venant quotidien, ce Texte (respectons la majuscule) presque impossible et travaillé *à mort* n'est en effet plus tout à fait un journal (bien que sans doute il en conserve la matière, ou l'absence de matière), mais une sorte d'inversion du modèle générique peut-être comparable à ce que visait Malraux baptisant ses Mémoires *Antimémoires*. Ce journal presque impossible et mortellement difficile aurait été comme un antijournal. Le *presque* est-il de trop ? Ne cédon pas à la tentation facile d'ériger l'accident en symbole, et rêvons à notre tour sur ce rêve interrompu. Et interprétons à sa lumière (car les rêves, et la mort même, ont aussi leur lumière) le dessein paradoxal de cette ultime délibération. Revenons à l'énigmatique première phrase d'où nous sommes partis, et relisons-la un peu comme à l'envers : « Je tiens un journal pour savoir si je dois tenir un journal – c'est-à-dire si je puis en faire un antijournal. » Modulation toute singulière de cette question caractéristique d'une certaine littérature moderne (Flaubert, Proust, Kafka), qu'il n'aura cessé, anxieusement, d'interroger : « J'écris pour savoir si je puis, si je dois écrire. »

1. *Œuvres complètes*, Paris, Éd. du Seuil, 1993-1995, t. III, p. 1004-1014.
2. *Ibid.*, t. I, p. 23-33.
1. Roland Barthes, numéro spécial, *Poétique* 47, septembre 1981.

Trois traitements de textes

[Le principe de ces productions pseudo-génétiques consiste, comme on le devine aisément, à traiter ces trois pages célèbres, avec leurs divers avant-textes, comme autant de brouillons où l'auteur aurait omis de biffer les bribes abandonnées ou remplacées, ainsi que l'imagine Vladimir Nabokov aux dépens de son héros Sebastian Knight, « ... si bien que, par exemple, la phrase sur laquelle j'étais tombé se déroulait comme suit : "Comme il avait le sommeil. Ayant le sommeil profond, Roger Rogerson, le vieux Rogerson acheta, le vieux Rogers acheta, craignant tellement Ayant le sommeil profond, le vieux Rogers craignait tellement de manquer le lendemain. Il avait le sommeil profond. Il craignait mortellement de manquer l'événement du lendemain la splendeur un des premiers trains la splendeur aussi ce qu'il fit fut d'acheter et de rapporter chez lui un d'acheter ce soir là et de rapporter chez lui non un mais huit réveils différents par la taille et la vigueur du tic tac neuf huit onze réveils de différentes tailles lesquels réveils neuf réveils qu'il plaça qui fit ressembler sa chambre plutôt à." Je regrettai qu'il n'y en eût pas plus long. »¹

En voici donc un peu plus long, de trois autres sources, cette fois non fictionnelles – je n'ose dire authentiques. Le premier texte mixe les trois ou quatre versions recueillies dans l'*Essai sur les révolutions*, dans le *Génie du christianisme* et dans les *Mémoires d'outre-tombe*, de la fameuse « Nuit dans les déserts du nouveau monde », comme fit, d'une autre page américaine, Michel Butor dans *6 810 000 litres d'eau par seconde*. Le deuxième résulte plus ou moins des six versions subsistantes d'un passage du chapitre III-5 de *Madame Bovary*. Le troisième, des huit premiers états de l'incipit de la *Recherche* tels que Claudine Quémard les a transcrits² ; la manière dont, après tant de tâtonnements bégayants, la « bonne forme » surgit à l'improviste, illustre peut-être ce propos du même auteur : « On a frappé à toutes les portes qui ne donnent sur rien, et la seule par où on peut entrer et qu'on aurait cherchée en vain pendant cent ans, on y heurte sans le

savoir, et elle s'ouvre. »³

Comme, sauf bévue de ma part, chacun des mots de chacun de ces textes « sort de la plume » de l'auteur ainsi malmené, je ne sais trop non plus si l'on doit les qualifier d'apocryphes ; ce qui l'est à coup sûr, c'est le déplacement historique qui résulte de cette manipulation hypertextuelle, pourtant minimale et même proche du degré zéro, puisque la règle du jeu stipule évidemment de tricher le moins possible. Cela s'appellerait donc faire du neuf avec du vieux, si l'on savait vraiment où est le neuf, et où le vieux.]

1 – Nuits américaines

La lune était au plus haut point du ciel, on voyait ça et là, dans de grands intervalles épurés, scintiller mille étoiles, la lune monta peu à peu au zénith du ciel, tantôt la lune, tantôt elle reposait sur un groupe de nuages qui ressemblait à la cime de hautes montagnes, des hautes montagnes couronnées de neige, tantôt elle s'enveloppait dans ces mêmes nues qui peu à peu ces nues s'allongeaient, se déroulaient en zones diaphanes et onduleuses, en zones diaphanes de satin blanc ou se transformaient en légers flocons d'écume, en innombrables troupeaux errants dans les plaines bleues du firmament. L'astre solitaire monta peu à peu dans le ciel, tantôt il suivait paisiblement sa course azurée, tantôt il reposait sur des groupes de nues qui ressemblaient à la cime des hautes montagnes couronnées de neige, tantôt elle s'enveloppait dans ces mêmes nues ployant et déployant leurs voiles, qui se déroulaient en zones diaphanes de satin blanc ou se dispersaient en légers flocons d'écume. Une autre fois la voûte aérienne paraissait changée en une grève où l'on distinguait les couches horizontales, les rides parallèles tracées comme par le flux et le reflux régulier de la mer. Quelquefois un voile uniforme s'étendait sur la voûte azurée, une bouffée de vent venait encore déchirer le voile et partout se formaient dans les cieux de grands bancs d'une ouate éblouissante de blancheur, si doux à l'œil qu'on croyait ressentir leur mollesse et leur élasticité mais soudain, une bouffée de vent déchirant ce rideau, on voyait se former dans les cieux des bancs d'une ouate éblouissante de blancheur, si doux à l'œil qu'on croyait ressentir leur mollesse et leur élasticité. L'astre solitaire gravit peu à peu dans le ciel, tantôt il suivait sa course, tantôt il franchissait des groupes de nues qui ressemblaient au sommet d'une chaîne de montagnes couronnées de neige. Ces nues ployant et déployant leurs voiles se déroulaient en zones diaphanes de satin blanc, se dispersaient en légers flocons d'écume ou formaient dans les cieux des

bancs d'une ouate éblouissante, si doux à l'œil qu'on croyait ressentir leur mollesse et leur élasticité, leur mollesse et leur élasticité.

La scène sur la terre n'était pas moins ravissante ; le jour céruléen et velouté de la lune flottait silencieusement sur la cime des forêts et, descendant dans les intervalles des arbres, le jour bleuâtre et velouté de la lune descendait dans les intervalles des arbres et poussait des gerbes de lumière jusque dans l'épaisseur des gerbes de lumière jusque dans l'épaisseur des plus profondes ténèbres. L'étroit ruisseau qui coulait à mes pieds, s'enfonçant tour à tour sous des fourrés de chênes-saules et d'arbres à sucre, une rivière qui coulait devant nos huttes, tantôt se perdait dans le bois tantôt s'enfonçait sous des fourrés de chênes-saules et d'arbres à sucre, reparaissant un peu plus loin dans des clairières toute brillante des constellations de la nuit, ressemblait à un ruban de moire et d'azur semé de crachats de diamants et coupé transversalement de bandes noires, tantôt reparaissait dans des clairières de chênes-saules et d'arbres à sucre, brillante des constellations de la nuit qu'elle répétait dans son sein, semée de crachats de diamants qu'elle répétait transversalement dans son sein. La rivière qui coulait à mes pieds tour à tour se perdait dans le bois, tour à tour reparaissait dans des clairières brillantes des crachats de la nuit qu'elle répétait dans son sein. De l'autre côté de la rivière, dans une vaste prairie naturelle, la clarté de la lune dormait sans mouvement sur les gazons où elle était étendue comme des toiles. Dans une savane, de l'autre côté de la rivière, la clarté de la lune dormait sans mouvement sur une vaste prairie naturelle où elle était étendue sans mouvement sur les gazons comme des toiles ; des bouleaux dispersés çà et là dans la savane, agités par les brises et dispersés dans la savane, tantôt selon le caprice des brises se confondaient avec le sol en s'enveloppant de gazes pâles, tantôt se détachaient du fond de craie en se couvrant d'obscurité et, dispersés çà et là, formaient dans la savane comme des îles d'ombres flottantes enveloppées de gazes pâles en se couvrant d'obscurité, sur une mer immobile de lumière, sur cette mer immobile de lumière, immobile de lumière. Auprès tout était silence et repos, hors la chute de quelques feuilles, tout aurait été silence et repos sans la chute de quelques feuilles, le passage brusque d'un vent subit, tout était silence et repos sans la chute d'un vent subit, les gémissements rares et interrompus de la hulotte, silence et lumière sans les gémissements subits de la hulotte, les gémissements sans repos d'un vent subit, le passage rare et interrompu de la hulotte, silence et repos de la hulotte ; mais au loin, par intervalles, on entendait les roulements solennels de la cataracte de Niagara qui dans le calme de la nuit se prolongeaient de désert en désert et expiraient, silence et repos, à travers les forêts solitaires ; au loin par intervalles, on entendait les sourds mugissements de la

cataracte de Niagara qui dans le calme de la nuit se prolongeaient comme des toiles de désert en désert et expiraient comme des îles d'ombres flottantes à travers les forêts solitaires. Et au loin du fond de craie, on entendait les sourds mugissements solennels de la cataracte de Niagara qui dans le calme de la nuit se prolongeaient selon le caprice des brises, comme une mer immobile de lumière, et expiraient à travers les forêts solitaires. Au loin, on entendait les sourds mugissements de la hulotte qui dans la nuit se prolongeaient à travers les forêts solitaires. Au loin, on entendait la cataracte de Niagara qui se prolongeait à travers les forêts solitaires et dans le calme de la nuit expirait de désert en désert à travers les forêts solitaires. Au loin on entendait les mugissements des forêts solitaires au plus haut point du ciel, mais la scène sur la terre n'était pas moins ravissante, l'astre solitaire expirait de désert en désert à travers les forêts solitaires, si doux à l'œil qu'on croyait ressentir leur mollesse et leur élasticité.

2 – Vues de Rouen

Toute la ville apparaissait, on longeait un grand mur, et la ville entière apparaissait, enfin, d'un seul coup, la ville apparaissait, d'un seul coup d'œil, la ville apparaissait. Elle longeait un mur et la ville entière apparaissait, puis, d'un seul coup d'œil, la ville apparaissait. Descendant en amphithéâtre, noyée dans le brouillard entre deux lacs, le champ de Mars lac blanc à gauche et la prairie de Bapaume à droite, tandis que du côté de Guivelly les maisons allaient indéfiniment jusqu'au môle, à l'horizon qui remontait. Descendant tout en amphithéâtre jusqu'au fleuve et perdue dans le brouillard, elle semblait resserrée entre deux lacs, le champ de Mars à gauche qui était blanc et la prairie de Bapaume à droite qui était verte, tandis qu'elle s'étalait, s'élargissait au-dessous et peu à peu s'éparpillait inégalement, elle se répandait en filets comme de grandes rainures jusqu'à l'horizon, traversée par une barre d'un livide sombre, la forêt des sapins : descendant tout en amphithéâtre et noyée dans le brouillard elle s'élargissait au-delà des ponts confusément, qui allaient en s'interrompant çà et là. La campagne prolongeait inégalement ses constructions blanches jusqu'au renflement de l'horizon, jusqu'à l'extrémité du paysage que terminait comme une longue barre verte la forêt des sapins. Descendant tout en amphithéâtre et noyée dans le brouillard elle s'élargissait au-delà des ponts confusément puis elle rayait les prairies, la pleine campagne, avec le prolongement multiplié de ses constructions plus blanches qui s'arrêtaient à la fois inégalement éparpillées, et ensuite une large surface verte que coupait

comme une barre sombre la forêt de sapins montait toujours d'un mouvement égal et monotone jusqu'à toucher au loin la base indécise du ciel pâle. Descendant tout en amphithéâtre et noyée dans le brouillard, elle s'élargissait au-delà des ponts, confusément. La pleine campagne que traversait comme une ligne sombre la forêt des sapins remontait ensuite d'un mouvement monotone jusqu'à toucher au loin la ligne indécise du ciel pâle. Descendant tout en amphithéâtre et noyée dans le brouillard elle s'élargissait au-delà des ponts confusément. La pleine campagne remontait ensuite d'un mouvement monotone jusqu'à toucher au loin la base indécise du ciel pâle, la rivière pleine jusqu'au bord, sa courbe, les bateaux dessus, forêt de mâts rayant le ciel gris dans hauteur de bord, aplatis, étant vus à vol d'oiseau et avec une immobilité d'estampe, les îles sans feuilles comme de grands poissons noirs arrêtés. Ainsi vue d'en haut et presque à vol d'oiseau d'horizon, la Seine pleine jusqu'au bord, arrondissant sa courbe, semblait ne pas couler. Les navires tassés contre les maisons avaient l'air aplatis sur l'eau, et leurs mâts comme une forêt d'aiguilles perçaient le ciel gris avec une immobilité d'estampe, et les longues îles sans feuilles semblaient çà et là de grands poissons noirs arrêtés. Ainsi vu d'en haut et presque à vol d'oiseau, le paysage tout entier avait l'air immobile comme une peinture : la Seine pleine jusqu'aux bords arrondissait, allongeait sa courbe au pied des coteaux verts, les navires du port tassés tous ensemble à l'ancre, aplatis sur l'eau restaient avec une immobilité d'estampe, les îles de forme ovale semblaient de grands poissons noirs arrêtés. Ainsi vu d'en haut et presque perpendiculairement le paysage tout entier avait l'air immobile comme une peinture. Les navires du port que l'on eût crus aplatis sur l'eau se tassaient dans un coin amarrés contre les maisons avec leurs mâts plus serrés qu'un bataillon d'aiguilles. Le fleuve plein jusqu'au bord s'arrondissait largement au pied des coteaux, des collines vertes et les îles de forme ovale semblaient de grands poissons noirs arrêtés. Ainsi vu presque perpendiculairement, le paysage tout entier avait l'air immobile comme une peinture, les navires ancrés avec leurs mâts tassaient leurs mâts comme une forêt d'aiguilles, le fleuve plein jusqu'aux bords s'arrondissait largement au pied des collines vertes, et les îles de forme oblongue semblaient être sur l'eau de grands poissons noirs arrêtés. Ainsi vu d'en haut, le paysage tout entier avait l'air immobile comme une peinture : les navires à l'ancre se tassaient dans un coin, le fleuve arrondissait sa courbe au pied des collines vertes, et les îles de forme oblongue semblaient sur l'eau de grands poissons noirs arrêtés. Les flots blanchissants aux piles des ponts où les parapluies, tortues. Des taches blanches se roulaient contre les piles des ponts où l'on croyait voir à cause des parapluies des tortues qui se traînaient sur le pavé. La

fumée des usines poussée par le vent sortait en gros flocons décrivant de grands panaches qui s'effaçaient par le bout, tourbillonnaient et se courbaient comme des panaches avec les fumées plus minces filets des maisons, la fumée des usines poussait, sortait à gros flocons des longs tuyaux de brique, faisait déchirait de grands d'immenses panaches noirs qui se perdaient par le bout, les hautes cheminées des usines poussaient à gros flocons d'immenses panaches qui se perdaient s'envolaient par le bout, les hautes cheminées des usines poussaient à gros flocons d'immenses panaches bruns qui s'envolaient par le bout, les cheminées des usines poussaient à gros flocons d'immenses panaches bruns qui s'envolaient par le bout, les cheminées des usines poussaient d'immenses panaches bruns qui s'envolaient par le bout. Les toits d'ardoise noirs trempés de pluie luisants sur des plans inégaux, selon les quartiers les toits d'ardoise tout reluisants de pluie brillaient chatoyaient inégalement selon la hauteur diverse des quartiers, les églises, les flèches des églises et les mâts comme les lances d'une armée. On entendait vaguement monter le ronflement des fonderies avec le carillon éparpillé vague des églises, dont les clochers piquaient perçaient la brume grise. On entendait monter le ronflement des fonderies et le carillon éparpillé clair des églises, dont les clochers se dressaient dans la brume on entendait monter le ronflement des fonderies, avec le carillon clair des églises qui se dressaient dans la brume on entendait le ronflement des fonderies avec le carillon clair des églises qui se dressaient dans la brume. Le cercle jaune ou violet des boulevards, comme une couronne brisée en maints endroits les boulevards sans feuilles dessinaient un cercle, faisaient de place en place des bouquets violets entre les maisons dont les toits d'ardoise tout reluisants de pluie chatoyaient à l'œil inégalement, suivant la hauteur diverse des quartiers. La courbe des boulevards sans feuilles défeuillés dont les arbres n'avaient plus de feuilles faisaient des bouquets d'un violet foncé au milieu des maisons, faisaient comme des broussailles violettes au milieu des maisons et les toits d'ardoises, tout reluisants de pluie, chatoyaient diversement selon la hauteur des quartiers. Les arbres des boulevards sans feuilles interrompus parfois faisaient comme des broussailles violettes au milieu des maisons, et les toits tout reluisants de pluie chatoyaient diversement. Selon la hauteur des quartiers les arbres des boulevards sans feuilles faisaient des broussailles violettes au milieu des maisons et les toits tout reluisants de pluie miroitaient inégalement selon la hauteur des quartiers. Quelquefois un grand coup de vent d'ouest chassait les brumes contre la côte blanche de Sainte-Catherine, comme des flots légers qui se brisaient silencieusement contre la falaise, la côte Sainte-Catherine se dressait à gauche et quelquefois, quand un grand coup de vent d'ouest soufflait, les brumes venaient se briser contre elle, comme les grands

flots qui se brisaient en silence contre une falaise, quelquefois, un coup de vent chassait les brumes de la ville, emportait d'un seul souffle les vapeurs éparpillées qui allaient se tasser contre la côte Sainte-Catherine. Comme de grands flots aériens qui venaient se briser silencieusement contre cette falaise pâle, parfois un grand coup de vent balayait d'un seul souffle les vapeurs éparpillées, et quand il venait de l'orient, les poussait vers la côte Sainte-Catherine, comme des flots aériens qui se brisaient en silence, contre une falaise, parfois un coup de vent emportait les nuages vers la côte Sainte-Catherine comme des flots aériens qui se brisaient en silence contre une falaise, qui se brisaient en silence contre une falaise, en silence contre une falaise, contre une falaise, une falaise, falaise.

3 – Une pomme au fond d'une armoire

Autrefois j'avais comme tout le monde la douceur de m'éveiller un instant dans l'obscurité au milieu de la nuit, et de sentir goûter un instant le noir l'obscurité le silence, quelque sourd craquement, comme pourrait le faire une pomme au fond d'une armoire, une pomme appelée pour un instant à une faible conscience de sa situation. À cette époque, j'avais été déjà pris l'habitude malade et ne pouvais plus me coucher et de dormir que le jour. Mais je pouvais me souvenir comme d'un temps, bien lointain aujourd'hui, très rapproché il est, où si je me réveillais au milieu de la nuit, ce n'était pas pour bien longtemps et seulement pour prendre conscience un instant. À cette époque, j'étais déjà malade et ne pouvais plus me être couché et dormir, que le jour. Mais je me souvenais comme d'un temps assez voisin et que j'avais alors l'illusion de voir revenir le temps n'était pas bien lointain encore – et je nourrissais l'illusion de le voir bientôt revenir – où je dormais toute la nuit ne faisant qu'un avec mon lit et ma chambre et ne m'éveillais que le temps de prendre conscience juste le temps juste le temps de prendre conscience de l'obscurité de la chambre, de son silence et de ses sourds craquements, comme pourrait avoir pu le faire un pot de confitures ou une pomme appelée pour un instant à une vague conscience, au fond de l'armoire où elle repose sur une planche. À l'époque dont je vais vous parler, je ne pouvais déjà plus dormir, aujourd'hui j'étais malade, et ni même être couché, que le jour. Mais le temps n'était pas encore lointain très loin, où je m'endormais le soir (et chaque jour j'espérais, je pouvais encore espérer qu'il reviendrait) où j'entrais dans mon lit à dix heures du soir, et avec quelques courts réveils dormais jusqu'au lendemain matin. Au temps de cette matinée dont je veux fixer je ne sais

pourquoi le souvenir, j'étais déjà malade, j'étais je restais levé toute la nuit, et ne dormais me couchais le matin et dormais le jour. Mais le temps n'était pas encore très, mais alors était encore très près de moi un temps que j'espérais voir revenir et qui aujourd'hui me semble avoir été vécu par une autre personne où j'entrais dans mon lit à dix heures du soir, et avec quelques courts réveils dormais jusqu'au lendemain matin. Au temps de cette matinée dont je veux, je ne sais pourquoi voudrais fixer le souvenir, j'étais déjà malade, j'étais obligé de passer rester debout passer toute la nuit debout levé, et n'étais couché que le jour. Mais alors le temps n'était pas encore très loin et j'espérais encore qu'il reviendrait, où j'entrais dans mon lit à dix heures du soir et, avec quelques réveils plus ou moins brefs, dormais jusqu'au lendemain matin. Au temps à l'époque de cette matinée dont je voudrais fixer le souvenir, j'étais déjà malade, j'étais obligé de passer toute la nuit debout levé, et n'étais couché que le jour. Mais alors le temps n'était pas très loin et j'espérais encore qu'il pourrait revenir, où j'entrais dans mon lit je me couchais à dix heures du soir tous les soirs et, avec quelques réveils plus ou moins longs, dormais jusqu'au lendemain matin. À l'époque de cette matinée dont je voudrais fixer le souvenir j'étais déjà malade ; j'étais obligé de passer toute la nuit levé et n'étais couché que le jour. Mais alors le temps n'était pas très loin et j'espérais encore qu'il pourrait revenir où je me couchais tous les soirs de bonne heure et, avec quelques réveils plus ou moins longs, dormais jusqu'au matin. Longtemps je me suis couché de bonne heure.

1. *La Vraie Vie de Sebastian Knight*, trad. Yvonne Davet, Paris, Gallimard, 1962, p. 55.
2. *Bulletin d'informations proustiennes*, automne 1978.
3. *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. IV, 1989, p. 445.

Capriccio

[Venise, pour le visiteur, surtout novice, c'est le plan de Venise. On marche une carte ou un guide à la main, passant et repassant du plan à la ville, du dédale graphique au labyrinthe de pierre (de brique) et d'eau, va-et-vient perpétuel entre le « réel » et sa représentation. Étape obligée du parcours – ou plutôt du *circuit*, constamment répétitif et ambigu (ne suis-je pas déjà passé par ici ?) –, la peinture vénitienne, j'entends la plus typique, n'advient qu'à redoubler ce vertige métaleptique : de la ville « réelle », un, deux, plusieurs fragments ne sont qu'autant d'images factices de la ville même. D'où la tentation de s'enfoncer dans une de ces *vedute*, de se mêler à cette foule anachronique, et de s'y perdre. Au retour, si retour il y a, on peut encore, pendant des mois ou des années, rêver sur un plan, s'y enfoncer, et s'y perdre. Cette particularité motive le texte qui suit, et qu'on peut lire aussi comme un pastiche nostalgique – on devinera aisément de quoi.]

Les volets sont baissés, la lumière du jour pénètre à peine. Sur la table de chêne sombre, la lampe est allumée. Le pied est fait d'une grosse bouteille de verre glauque, irrégulièrement soufflé, où sont restées par endroits des sortes de bulles d'air. La bouteille est remplie d'eau jusqu'au goulot, où la douille s'enfonce comme un bouchon. La lumière se déforme et s'irise dans la transparence trouble du verre, des bulles d'air et de l'eau. Des reflets glauques aux franges dorées s'allongent sur le bois sombre de la table, puis sur une sorte de carte multicolore qui en occupe presque toute la surface. Derrière les volets baissés, la fenêtre est ouverte et laisse pénétrer les bruits du dehors. Au loin, une rumeur continue de circulation automobile, qu'accentue par moments la vibration plus forte d'un camion, ou d'un autobus. Plus près, dans la cour, une femme chante sans paroles distinctes, ou peut-être un homme avec une étrange voix de tête. La mélodie, presque informe, s'étire, s'arrête, et reprend sans raison, sans nécessité

perceptible. Chaque secousse, même légère, imprimée à la table, fait trembler des reflets glauques aux franges dorées sur le chêne sombre, puis sur une carte ou un plan de ville entouré d'une grande marge blanche. Dans cette marge sont portés des chiffres correspondant au quadrillage du plan. Sur le fond de la bouteille, un mince dépôt calcaire, éclairé perpendiculairement, figure une minuscule plage sous-marine, au sable lisse et brillant, sans végétation d'aucune sorte.

Une sorte de chanson informe, sans paroles distinctes, entre par la fenêtre. Je me suis levé, je suis allé à la table et j'ai allumé la lampe. Le plan s'est éclairé, irisé de reflets mobiles, colorié en blanc, ocre, vert et bistre. La ville dessine à peu près le profil d'une bête, peut-être une lionne, dressée sur ses pattes arrière, qui sont dans l'angle inférieur droit, la tête dans l'angle opposé, avec un animal plus petit appuyé contre elle, la tête dans le creux de la gorge, entre le mufler de la lionne et ses pattes avant, qui s'enfoncent à leur tour dans le creux qui sépare la tête et les pattes avant du lionceau, si c'est un lionceau, dont l'arrière ne figure pas sur la carte. Tout en bas, une bande plus étroite, horizontale et incurvée, souligne les deux corps embrassés. L'espace resté vide entre les deux corps et au-dessus de la bande incurvée, et tout l'espace qui entoure l'ensemble de la ville, est colorié en vert émeraude. La ville elle-même est d'un ocre presque rose, avec de larges taches blanches, des taches bistre plus petites, et d'étroites bandes blanches ou vertes. Dans l'angle supérieur droit, un rectangle blanc porte l'inscription : *Planimetria di Venezia*. Tout le reste est quadrillé de fins traits noirs presque imperceptibles, correspondant aux chiffres portés en marge.

La ville est représentée en rose ocre pour les maisons, en bistre pour les palais et les monuments publics, avec des taches et des bandes blanches qui sont des places et des rues, ou des ruelles, ou des impasses. Entre les deux animaux, peut-être une lionne et son lionceau, serpente le collier vert émeraude du Grand Canal, irisé de reflets mouvants, coupé seulement par le Rialto au centre, le pont des Scalzi en haut à gauche, le pont de l'Académie en bas à droite. À intervalles irréguliers, on a figuré par une petite excroissance blanche en Y qui mord sur l'eau verte du canal, tantôt à droite tantôt à gauche, les stations du vaporetto qui fait le trajet *Piazzale Roma – Lido* et retour. Un pointillé noir circule d'un embarcadère à l'autre. Entre le Rialto et l'Académie, l'un de ces embarcadères prolonge de ses deux branches la bande étroite d'une ruelle qui s'enfonce perpendiculairement à la rive, avant de se perdre dans un dédale silencieux de ruelles et de placettes. Devant le ponton, l'eau du canal est d'un vert glauque et profond, d'une transparence lumineuse, comme éclairé d'en dessous, avec des reflets dorés à la crête des vagues. Dans la perspective des façades irrégulières, au milieu des

gondoles et des chalands en désordre, le vaporetto arrive droit, suivant son tracé en pointillé, puis ralentit en déviant légèrement et s'immobilise à faible distance. L'employé à casquette lance la grosse corde grise et, d'un nœud sommaire, il amarre le bateau qui vient se coller au ponton. L'employé fait glisser la barrière métallique en criant le nom de la station. Plusieurs personnes descendent du vaporetto. La dernière est une jeune femme.

Les cheveux sont blonds et tombent sur les épaules avec une faible ondulation. Des mèches en désordre voilent légèrement le front. Le visage est large, presque massif, les yeux et la bouche d'une horizontalité parfaite, surprenante. Le regard est lointain, presque dur malgré les paupières à demi baissées. Les yeux sont clairs, d'une couleur indistincte. La courbure légère du nez et la saillie des lèvres, pourtant minces, composent un profil étrangement animal. Le corsage est droit, taillé en chasuble, avec une encolure sévère, horizontale elle aussi, à la base du cou. Le cliché s'arrête à mi-corps. À l'arrière-plan, les structures indistinctes d'une station de vaporetto, et la surface glauque, la transparence lumineuse du canal, avec quelques taches de soleil répondant aux faibles ondulations créées par le mouvement des vapeurs et des gondoles, ou par les secousses imprimées à la table. Le cliché est posé sur le plan, à peu près au centre, à l'intérieur de la dernière courbe du canal. La lumière tremblote en reflets glauques, en irisations dorées, sur la table, la carte, les maisons ocre et les palais bistre, la lagune et le canal émeraude, les structures indistinctes du ponton, le visage ferme au regard lointain. Tout près, une voix de tête chante une mélodie presque informe, au fond d'une cour sombre, au détour d'une place, au bout de la ruelle où s'avance la jeune femme. À droite et à gauche s'élèvent deux murs aveugles, en brique d'un ocre noirci. Derrière ces murs, des cours étroites, des pièces obscures et humides comme des caves, peut-être un minuscule jardin. Mais l'entrée du jardin donne sur un quai devant un canal. Étroit canal à l'eau presque noire, où le soleil ne vient jamais. Au bout de la ruelle sombre s'ouvre une petite place, ornée en son centre d'un ancien puits où pousse maintenant un arbuste. À droite la place s'élargit en retour, sur un *campo*, devant une église, peut-être. À gauche, un pont traverse l'étroit canal, que longe sur la droite une sorte de quai. Après le pont, la ruelle continue toute droite, entre deux murs presque aveugles. Sur le mur de briques noircies, une plaque blanche porte l'inscription : *Fondamenta San Cosmo*. Sur l'autre angle, à gauche une autre inscription, plus grossière, à même le mur de crépi rose noirci : *Al vaporetto*. Une flèche indique, sans doute, la direction d'où vient la jeune femme.

Elle tient à la main une sorte de livre oblong et étroit à couverture verte, un guide, certainement. Le livre s'ouvre sur un plan

qui occupe toute la surface d'une double page. La ville, d'un ocre rose, dessine grossièrement le profil d'une lionne avec son lionceau. Les principaux palais sont représentés en bistre, les places et les rues en blanc. Entre les deux corps serpente l'eau verte du canal. La jeune femme est arrêtée au milieu du carrefour. Sur la droite, une sorte de place aux contours irréguliers, devant une église colorisée de bistre. À gauche, le canal, que suit pendant quelques dizaines de mètres un quai sans issue. La ruelle continue toute droite entre deux taches d'un ocre rose, irisée de reflets glauques tremblotants.

Dans la cour à droite, la mélodie s'est arrêtée sans raison, brusquement, le silence se fige entre les murs et s'étale dans la chambre, sur la table de bois sombre, sur l'ocre des maisons et l'étroit lacy des ruelles. Le doigt suit une mince bande blanche, tourne sur la droite, hésite revient en arrière, tourne sur la gauche, s'arrête. La main qui tient le plan se ferme brusquement, sans raison apparente. Le doigt reste pris au creux de la pliure, le livre tenu maintenant entre le pouce et les trois autres doigts, au bout du bras qui retombe et balance, le poignet marqué d'un mince bracelet de corail. La jeune femme s'engage dans une ruelle sombre, bordée de murs ocre des deux côtés. Au bout de cette rue, à quelques dizaines de mètres, on devine un espace plus vaste, plus éclairé, la ruelle donne sans doute sur une place. La jeune femme presse le pas, tenant toujours le plan dans sa main droite, un doigt glissé entre deux pages. Une porte s'ouvre dans le mur de droite. Un enfant sort, regarde la jeune femme qui passe sans hésiter. Il crie : *Aqua, aqua*, et part en courant dans l'autre direction. La jeune femme est arrivée au point où la ruelle s'élargit et découvre, à droite et à gauche, un quai devant un canal violemment éclairé par le soleil. À quelques pas sur la gauche, le quai s'interrompt sans issue. À droite, une autre interruption semble correspondre au débouché d'une autre ruelle, perpendiculaire au canal, et donc parallèle à celle que la jeune femme vient d'emprunter. La jeune femme hésite, lève les yeux, cherche sur le mur. Aucune plaque blanche, aucune inscription. La main qui tient le plan remonte, le plan s'ouvre sur un dédale de rectangles ocre et bistre cernés par d'étroites bandes blanches ou vertes. Le regard hésite, se fixe, suit une bande blanche et s'arrête devant une bande verte plus large, éclairée par une sorte de reflet irisé qui tremble à peine. Dans une cour toute proche, la mélodie reprend soudain, sans raison perceptible.

La main droite s'est placée verticalement, au bout du bras replié sur la poitrine. Elle s'avance perpendiculairement au corps, fait un angle droit vers la gauche, reprend sa direction initiale, tourne encore sur la gauche, puis encore sur la gauche, puis sur la droite, s'arrête et revient à l'horizontale, dans un geste plus vague et sans valeur informative. Le sourire s'accroît, dans une interrogation cordiale :

Capito ? – Sì, grazie tante. La jeune femme s'éloigne d'un pas décidé, s'engage dans une ruelle plus sombre, bordée de hauts murs ocre, marche droit devant elle, sans hésiter. Une autre ruelle prend sur la gauche, entre deux rectangles coloriés, tourne encore sur la gauche, à angle droit, mince bande blanche entre deux surfaces ocre, puis le regard rencontre une autre bande blanche, perpendiculaire, bordée d'une bande verte plus large.

Devant la jeune femme s'ouvre une petite place rose dont le côté gauche est bordé par un canal maintenant très large. Sur la rive opposée, juste devant la place, s'amorce un autre canal aussi important, dont on peut suivre assez loin la perspective, malgré les chalands dont les voiles blanches sont à demi ouvertes. L'intersection des deux canaux forme une pointe assez aiguë, dont l'extrémité est occupée par un curieux édifice en rotonde irrégulière surmonté d'une boule. Une construction basse percée d'ouvertures régulières suit l'élargissement de la pointe vers la droite, le long du premier canal, et disparaît derrière la façade de la maison qui occupe le fond de la place. On aperçoit encore, au-dessus de la construction basse, le campanile d'une église dont la coupole est presque entièrement cachée par la maison. Il suffirait de se déplacer de quelques pas vers la gauche pour découvrir l'ensemble de l'église. Mais la jeune femme reste immobile, tenant dans sa main droite le livre fermé, le bras au poignet marqué d'un mince filet de corail tombant verticalement le long du corps. Elle considère avec attention la façade qui se trouve devant elle, au fond de la place.

C'est un édifice très simple, ne comportant qu'un seul étage, et couvert de tuiles rouges sombres, presque brunes. Le premier étage est percé de deux fenêtres hautes et étroites, en arc de plein cintre, rejetées presque aux deux extrémités de la façade, dont le centre est occupé par une inscription illisible à cette distance. Une corniche très rudimentaire, simple saillie de pierre horizontale, marque la limite de l'étage et du rez-de-chaussée, qui n'a qu'une petite fenêtre, carrée, sur la droite, et à gauche une large porte en arcade précédée d'un escalier qui descend vers la place en longeant le canal. L'ensemble du bâtiment donne une impression de rudesse presque campagnarde, qui contraste avec les architectures voisines, plus ornées et sans doute plus récentes. La lumière du soleil vient exactement de la droite, et les maisons qui bordent ce côté de la place projettent leur ombre sur une partie de la façade. Une femme vient de sortir par la grande porte en arcade et commence à descendre l'escalier. Son ombre fuit vers la gauche, en direction du canal. Elle est habillée selon une mode plutôt ancienne, mais difficile à situer dans le temps, comme les autres passants qui se trouvent en contrebas, sur la place. La plupart des hommes ont des turbans rouges. Sur la droite, une autre femme, de dos, porte une robe

ou une jupe rouge, et un vaste fichu bleu couvre sa tête, ses épaules et son buste. Un homme se tient à côté d'elle, tourné vers le canal, mais on ne pourrait affirmer qu'ils sont ensemble. À l'extrême droite, une sorte de voile ou de cerf-volant blanc pourrait être le dais d'une chaise à porteurs. Deux personnages, au milieu de la place, de part et d'autre de l'escalier, semblent tendre le bras dans cette direction. C'est peut-être le même objet qui requiert l'attention d'un autre homme à turban rouge, vraisemblablement debout sur une barque, dans le canal, dont seuls dépassent le buste et la tête. Mais peut-être la scène n'est-elle pas aussi focalisée, l'impression générale est plutôt indifférente, paisible, du moins, dans la lumière maintenant rousse de l'après-midi.

La toile suivante est éclairée du même côté, mais l'orientation doit être différente, car la coloration acide de l'ensemble paraît indiquer une heure plus matinale. Le ciel même est d'un bleu presque vert, traversé de nuages d'un jaune très léger. Ici, l'artiste s'est placé au fond d'une sorte de bassin en cul-de-sac, dont on ne voit que le côté gauche, avec les barques et les gondoles accostées au long des pieux de bois, le quai très large et les maisons qui le bordent. Quelques barques évoluent sur l'eau du bassin, dont la perspective, au fond du tableau, se perd dans un horizon portuaire fermé par la ligne des premières montagnes, au nord. Mais toute l'animation est concentrée sur le quai de gauche, qui remonte en oblique jusqu'au centre du tableau. Une dizaine de maisons jaunes, roses, blanches, s'alignent sur ce quai. Devant l'une d'elles, un groupe d'hommes en habits bleus semblent occupés à des salutations cérémonieuses et prolongées. Ils ont des bas rouges et tiennent à la main des chapeaux à tricorne de la même couleur. Deux ou trois autres dans le même équipage vont sans doute les rejoindre, mais ils sont encore dans une gondole accostée devant le groupe. Au-dessus de la porte, une sorte de bouclier ovale doit porter une enseigne, dont on ne distingue rien.

En s'avançant à partir du point où le peintre a dû fixer son chevalet, il faudrait contourner le bassin sur sa gauche et passer devant un petit caniche blanc, puis derrière un homme en habit et manteau brun. Plus loin, un autre homme en pourpoint et culotte porte un paquet sous son bras. On continuerait en suivant les façades en direction du groupe d'habits bleus à chapeaux rouges. Ces personnages sont si absorbés par leur occupation protocolaire qu'ils ne prêtent aucune attention aux éventuels promeneurs. Les retardataires n'ont pas encore quitté leur embarcation. Peut-être sont-ils les plus importants du groupe, ceux que les autres, sur le quai, attendent, figés dans une attitude respectueuse.

Quelques mètres plus loin, après une étroite maison dont la fenêtre principale, où pend une grande étoffe jaune, est protégée par un store à rayures blanches et bleues, un portique à colonnes précède

une haute porte en arcade. Un homme vêtu d'une chemise blanche et d'une sorte de culotte ou de jupe bleue, et coiffé d'un chapeau rougeâtre, se penche en avant, portant sur son épaule droite une sorte de gaule ou de fléau. À sa gauche, un homme debout et un autre à genoux semblent se disputer, ou peut-être plaisanter ensemble. Un quai prend en retour sur la droite, longeant une autre section de canal. Après avoir fait quelques pas dans cette direction, la jeune femme s'arrête comme si elle avait oublié quelque chose : peut-être d'examiner de plus près cette enseigne, ou armoirie suspendue, de biais, au-dessus de la porte, devant le groupe immobilisé sur le quai. Elle hésite un instant, puis reprend sa marche. L'eau du canal, d'un vert glauque, est maintenant dans une ombre complète. Le quai fait une mince bande blanche qui se poursuit sur la droite, entre la bande verte du canal et les rectangles roses des maisons. Un peu plus loin reprennent les reflets irisés, agités d'un très léger tremblement.

Sur un côté de la bande verte plus large figurant le Grand Canal se découpe une petite excroissance blanche qui représente la station du vaporetto. Autour du minuscule embarcadère, les reflets glauques s'agitent dans un clapotis incessant. La jeune femme se tient debout sur le ponton et considère attentivement le plan qu'elle tient ouvert devant elle. Le vaporetto ralentit en arrivant à sa hauteur et s'immobilise à quelque distance. D'un nœud sommaire, l'employé à casquette amarre le bateau. La jeune femme monte, et presque aussitôt le vaporetto repart dans un bruit de machine, en suivant le tracé presque imperceptible qui circule, en larges diagonales, d'une rive à l'autre. Le poignet coupé d'un mince bracelet de corail hésite, puis le doigt suit le tracé en zigzag jusqu'à une petite excroissance en Y qui mord sur la bande verte du Grand Canal, juste au-dessous d'un pont, sans doute le Rialto, ou le pont de l'Académie. Le vaporetto s'immobilise, la jeune femme descend et se dirige sans hésiter vers une terrasse de café, au bord du canal, en retrait du pont. Elle s'assoit à la seule table libre, où elle pose le livre ouvert à la page du plan. Un garçon s'approche, l'air cordialement interrogatif. *Un Capriccio, per piacere*, commande la jeune femme. De son sac posé à terre, elle sort une enveloppe blanche, de l'enveloppe une carte postale, sans doute la reproduction d'un tableau, qu'elle considère avec attention.

Le peintre s'est placé au fond d'une sorte de bassin en cul-de-sac, dont on ne voit que le côté gauche, avec les barques et les gondoles accostées le long des pieux de bois, le quai assez large et les maisons qui le bordent. Des reflets glauques aux bords irisés tremblotent sur l'eau du bassin, sur les gondoles, le quai et les maisons, et sur toute la surface de la table. À côté de la reproduction, la jeune femme pose un mince bracelet de corail, et se redresse en frottant de la main gauche son poignet droit à peine marqué par l'empreinte du bracelet. Le

mince serpent de corail s'incurve sur le plan, quelque part entre le Rialto et la place San Marco.

Le garçon revient avec un plateau, et pose un verre sur la table, à côté du plan. *Ecco, signora*. La jeune femme boit aussitôt une gorgée, et considère un instant le plan ouvert sur la table de chêne sombre, qui dessine à peu près le profil d'une lionne et de son lionceau embrassés face à face. Des reflets glauques aux bords irisés tremblent légèrement sur toute sa surface, plus fortement par instants, sans doute au passage d'un camion ou d'un autobus, dont on entend au même moment, par la fenêtre, la vibration plus accentuée. Au fond de la bouteille, un mince dépôt calcaire figure une minuscule plage sous-marine, au sable lisse et brillant, sans autre végétation, si l'on peut dire, qu'un mince serpent de corail qui ondule très lentement.